

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIDAD DE POSGRADO

**“ORGANIZACIÓN, ARTE, IDENTIDAD E IDEOLOGIA
EN LOS GRUPOS DE SIKURIS METROPOLITANOS:
Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)”**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magister en Antropología

AUTOR

Carlos Daniel Sánchez Huaranga

ASESOR

Román Robles Mendoza

Lima – Perú

2014

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi alma mater, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al Centro Cultural, al Centro Universitario de Folklore que me dio la oportunidad de realizarme profesionalmente. Deseo también recordar el apoyo del maestro Américo Valencia Chacón que influyó determinantemente en mi afición por la investigación de este movimiento. El agradecimiento también a mis profesores de la UNMSM: Rodolfo Sánchez, Román Robles, Ladislao Landa y otros.

DEDICATORIA

Con mucho cariño y aprecio dedico esta obra a toda esa juventud que se entregó y se entrega a la pasión del siku o zampoña andina, en especial a los centenares de jóvenes que formaron parte del Conjunto de Zampoñas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (CZSM)

INDICE

CAPITULO I INTRODUCCION

CAPITULO I.1.- INTRODUCCION: MARCO GENERAL DE APROXIMACION AL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO DE SIKURIS METROPOLITANOS

1. Situación problemática
2. Problema de Investigación
3. Justificación
4. Objetivos
5. Hipótesis de trabajo
6. Recolección de datos
7. Metodología general de trabajo y notas de identidad

CAPITULO I.2.- TEORIAS EN MOVIMIENTO: ENTRE LA ETNOGRAFIA Y LA ETNOMUSICOLOGIA, TEORIAS INTERPRETATIVAS Y PERFORMANCE EN LOS ESTUDIOS SOBRE LOS SIKURIS

1. Marco teórico
2. Estudios preliminares
3. Bases teóricas
 - 3.1 Entre la etnografía y la etnomusicología
 - 3.2 El Folklore y la Folklorología
 - 3.3 El esencialismo y el positivismo en los estudios sobre las prácticas culturales
 - 3.4 Música cultura y sociedad
 - 3.5 Culturas juveniles y música
 - 3.6 Prácticas juveniles no institucionalizadas
 - 3.7 Cambios musicales
 - 3.8 Identidad e identidades andinas y urbanas
 - 3.9 Escenarios etnográficos
 - 3.10 Ideología y política, socialismo y andinismo

- 3.11 Del campo a la ciudad
- 3.12 Sikuris regionales, migración y juventud
- 3.13 Sikuris metropolitanos, juventud e identidad
- 3.14 Migración y práctica de los sikuris regionales
- 3.15 Las modalidades y estilos
- 3.16 Los grupos de sikuris metropolitanos un movimiento juvenil

CAPITULO I.3.- ACERCAMIENTO ORGANOLÓGICO Y ETNOMUSICOLÓGICO AL SIKU, SU EXPRESIÓN SIKURI Y LOS MOVIMIENTOS MUSICALES

- 1. La flauta de Pan andina
- 2. El siku y el sikuri
- 3. El siku, la antara, la zampoña y otras flautas de Pan
- 4. Simbolismo de la dualidad y la colectividad en el siku/ri
- 5. Tamaños o registros de los sikus y su representación simbólica
- 6. Representación y significancia del círculo, formación básica de los conjuntos de sikuris.
- 7. Las modalidades y los estilos en los sikuris.
 - 7.1 Principales modalidades: el sikuri y el sikumoreno
 - 7.2 Los estilos y sub estilos
- 8. Los tres movimientos de sikuris en el Perú
 - 8.1** El movimiento de sikuris auctóctonos u originarios (altiplánicos)
 - 8.2** El movimiento de sikuris regionales (migrantes en lima)
 - 8.3** El movimiento de sikuris metropolitanos, urbanos o limeños

CAPITULO II DESARROLLO DEL PROBLEMA E HIPOTESIS

CAPITULO II.1.- ANTECEDENTES, ORIGENES Y FORMACIÓN DE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS URBANOS, LIMEÑOS O METROPOLITANOS

- 1. Antecedentes e inicio de los conjuntos metropolitanos
 - 1.1** Antecedente general: las migraciones andinas a Lima
 - 1.2** Fuentes de impulso: La utopía andinista y la utopía comunista
 - 1.3** Antecedente específico: Migrantes, los conjuntos de sikuris regionales
 - 1.4** Antecedente inmediato: La Asociación Juvenil Puno (AJP)
 - 1.5** El inicio: El Centro de Folklore de la UNMSM
 - 1.6** La formación: El Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM), primer conjunto de zampoñas limeño, urbano o metropolitano.

2. Formación y desarrollo del movimiento de sikuris metropolitano, urbano o limeño: una revisión descriptiva.
 - 2.1 Los conjuntos metropolitanos en los años 80
 - 2.2 Los conjuntos metropolitanos que nacen en los años 90
 - 2.3 Los conjuntos metropolitanos que nacen en los años 2000
3. Organización y funcionamiento interno
 - 3.1 Las Juntas Directivas.
 - 3.2 Difusión, Investigación y Desarrollo
 - 3.3 Las presentaciones artísticas
 - 3.4 Las asambleas
4. Reorganización musical
 - 4.1 Los ensayos
 - 4.2 Los guías
 - 4.3 La instrumentación
 - 4.4 Música
5. Manifestación de identidades: vestuarios, vestimentas y vestidos
 - 5.1 Traje sikumoreno
 - 5.2 Traje popular
 - 5.3 Traje sikuri
 - 5.4 Vestimenta urbana
6. Circuitos, escenarios y territorios de transito de los conjuntos metropolitanos
 - 6.1 Los escenarios limeños
 - 6.2 Los escenarios regionales

CAPITULO II.2.- PRIMERA ETAPA: LOS AÑOS 80. LOS INICIOS DE LOS SIKURIS METROPOLITANOS: POSTURAS ESENCIALISTAS E IDEOLÓGICAS, PRÁCTICAS CULTURALES Y MUSICALES ANTI HEGEMÓNICAS: MÚSICA, ESTILOS, JUVENTUD, GÉNERO, FIESTAS Y RELIGION

1. Nuevas prácticas culturales
2. El desencuentro entre los conjuntos de migrantes o regionales y los metropolitanos: esencializando el sikuri
 - 2.1 El desarrollo del conflicto
 - 2.2 La AJP en el conflicto
 - 2.3 La paradoja de la AJP
3. Música, estilos e identidades en los conjuntos metropolitanos
4. El “estilo ilave” en los grupos metropolitanos
 - 4.1 Los conjuntos de zampoñadas en el distrito de Ilave, Puno
 - 4.2 El Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM) en la historia del estilo Ilave
 - 4.3 Del “estilo ilave” al estilo “metropolitano/ilaveño”, construcción de nuevas identidades
5. Conjuntos universitarios y conjuntos metropolitanos
6. Prácticas juveniles, imaginarios culturales y construcción de identidades

7. El arte comprometido, posturas ideológicas y prácticas anti hegemónicas
 - 7.1 Posturas neo andinistas
 - 7.2 Posturas marxistas y andinistas
8. Sendero luminoso, los grupos de sikuris y la práctica sikuri
 - 8.1 El Movimiento de Artistas Populares, concepto y práctica del sikuri
 - 8.2 El “arte de nuevo tipo”
 - 8.3 El sikuri, el arte popular y la posición de clase
9. Conflictos de género en el sikuri metropolitano: la mujer sikuri
 - 9.1 Postura 1: La mujer no debe tocar el siku
 - 9.2 Postura 1: La mujer si puede tocar el siku
 - 9.3 El vestido, la vestimenta en las mujeres sikuris.
10. Rituales, religión, fiestas y simbologías en los conjuntos de sikuris metropolitanos
 - 10.1 Religiosidad en los conjuntos de sikuris de Lima (regionales y metropolitano)
 - 10.2 La fiesta de la Chakana Cruz de los grupos regionales y metropolitanos: La Chakana Cruz o Cruz Andina (cruz cuadrada), la Constelación de la Cruz del Sur y la Cruz Cristiana.
 - 10.3 Reinención de la fiesta de la “Chakana Cruz” por los sikuris de Lima
11. Percepciones esencialistas en los conjuntos metropolitanos de los 80

CAPÍTULO II. 3.- SEGUNDA ETAPA: LOS AÑOS 90. LA CRISIS DE PARADIGMAS, EL FIN DE LAS UTOPIÁS, EL NEOLIBERALISMO Y LA “CRISIS” DEL MOVIMIENTO DE SIKURIS METROPOLITANOS Y REGIONALES

1. El paradigma marxista en cuestión
2. Los conjuntos de sikuris regionales en los 90 y la crisis de largo plazo

CAPÍTULO II. 4.- LA GLOBALIZACION: DEL ESENCIALISMO A LAS PRÁCTICAS HÍBRIDAS, IDENTIDADES MÚLTIPLES Y JOVENES POLIFACÉTICOS. DE SIKURIS METROPOLITANOS A SIKURIS URBANOS LIMEÑOS EN LOS AÑOS 2000

1. La “era” de la globalización y el mundo virtual
2. Culturas, sub culturas y prácticas híbridas
3. Nuevas relaciones entre conjuntos metropolitanos, regionales y altiplánicos
4. Transitando espacios hegemónicos, intentos de institucionalización, formalidad y reconocimiento del siku y el sikuri
5. Construyendo nuevos espacios y territorios para el sikuri: el mundo virtual
6. Nuevas proyecciones del estilo musical
7. Ideología, política, protestas y movilizaciones en los 2000, el sikuri “eternamente” anti hegemónico
8. Nuevas concepciones sobre el “estilo”, identidades múltiples y polifacéticos.
 - 8.1. El estilo en los conjuntos metropolitanos, el esencialismo formal
 - 8.2. Des-esencializando en el sikuri

- 8.3. El estilo metropolitano en los actuales conjuntos
- 8.4. Antecedentes de los nuevos estilos, el caso de la A. C. 24 de Junio
- 8.5. El estilo en el CZSM de los años 2000
- 9. Nuevas relaciones de poder, control y “propiedad” en los conjuntos metropolitanos
 - 9.1. Divisiones y rupturas como formas de multiplicación
- 10. Los conjuntos de sikuris metropolitanos en los años 2000, nuevos tránsitos culturales.

CAPITULO III

RESOLUCIONES, DISCUSIONES Y CONCLUSIONES

CAPITULO III.1.- RESULTADOS Y DISCUSIONES

- 1. Discusión de hipótesis

CAPITULO III.2.- CONCLUSIONES

- 1. Recomendaciones

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

RESUMEN

La presente tesis es una etnografía del auto denominado Movimiento de Sikuris Metropolitanos. Se trata de un tipo de agrupamiento y prácticas juveniles aparecidos en la capital peruana a inicios de los años 80 principalmente en las Universidades Nacionales como la UNMSM, CANTUTA, AGRARIA y la UNI y que en base al gusto e ideas de “recuperación cultural” de la música tradicional andina (llamada entonces “folklore andino”), en especial la altiplánica; constituyeron un movimiento juvenil social, cultural, ideológico y musical que perdura hasta la actualidad. Sobre estos reflexionamos acerca de sus razones y caracteres de inicios, sus prácticas musicales, socioculturales e ideológicos; sus formaciones y transformaciones identitarias e intersubjetivas; sus significados musicales; sus procesos de apropiación y concepción del sikuri; el complejo tradición y modernidad, autenticidad y enajenación; sus modos de organización, contextos de ejecución y performances; sus circuitos, territorialidad y tránsito; sus presentaciones, celebraciones religiosas y sociales; sus posturas étnico-políticas, construcción de nuevas identidades, entre otros.

Palabras clave: sikuris, música, identidad, cultura popular.

ABSTRACT

This thesis is an ethnography of the self called Metropolitan Sikuris Movement. It is a kind of grouping and youth practices appeared in the Peruvian capital city in the early 80s mainly at National Universities like San Marcos, CANTUTA , AGRARIA and UNI and based on the taste and ideas of "cultural recovery" of traditional Andean music (then called "Andean folklore "), especially the highland; constituted a social, cultural, ideological and musical youth movement that lasts until today. About this we reflect on its reasons and characters of beginnings, musical, cultural and ideological practices, its identity formations and transformations, its musical meanings, its processes of appropriation and sikuri conception, the complex tradition and modernity, authenticity and alienation , its ways of organization, execution contexts and performances, its routes, territoriality and transit; its presentations, religious and social celebrations, its ethno- political positions, construction of new identities, among others.

Keywords: sikuris, music, identity, agrupamientos, popular culture.

PRESENTACION

El presente, trata del estudio de los conjuntos de sikuris llamados metropolitanos desde un enfoque etnográfico descriptivo. Pero como ninguna narración etnográfica puede ser imparcial, acompañamos nuestras descripciones desde las teorías antropológicas interpretativas básicamente desarrollada más ampliamente en el punto del marco teórico. De esta manera el presente trabajo relata, describe y analiza la organización, la concepción y práctica de este tipo de arte, las construcciones de identidad y el tema de la ideología en los grupos de sikuris metropolitanos en el periodo de su existencia (1980 - actualidad).

De esta manera el presente trabajo se encuentra distribuido de la siguiente manera: en el **I capítulo, bajo el título de INTRODUCCIÓN**, se desarrolla el marco general de aproximación al estudio del movimiento o de los conjuntos de sikuris limeños. Se presenta el tema a investigar delimitando y describiendo los puntos esenciales que una investigación científica exige: problema, objetivos, justificación, hipótesis, metodología y otros. También se presenta y discute la teoría o teorías necesarias para abordar el tema a investigarse, incidiendo en los principales conceptos y variables, determinando el tipo de investigación y el marco teórico de abordaje, desarrollamos las teorías que nos ayudan y ayudaron a ver el tema general, tales como la etnografía, la etnomusicología, la folklorología y las actuales teorías interpretativas y performance en los estudios culturales. Luego se realiza un acercamiento organológico y etnomusicológico al instrumento principal que da vida a estos conjuntos: el siku (zampoña) y su expresión artística llamada sikuri. Este instrumento es clasificado como un aerófono, específicamente una flauta de Pan andina y sus caracteres principales como su dualidad y colectividad, hacen de este un instrumento, de orígenes precolombinos, el más emblemático para estas colectividades, delineando sus discursos.

En el **capítulo II, bajo el título DESARROLLO DEL PROBLEMA E HIPÓTESIS**, se trata sobre los inicios del movimiento que tienen una clara influencia de las poblaciones migrantes (altiplánicas) en Lima y el desarrollo de sus instituciones como la Asociación Juvenil Puno. En estos ya se puede ver la apropiación de discursos ideológicos de izquierda, también en las instituciones matrices determinantes como el Centro de Folklore de San Marcos, que dará vida finalmente al Conjunto de Zampoñas de San Marcos. Además se realiza una revisión del centenar de conjuntos metropolitanos. Siendo este capítulo el central y por tratarse de un trabajo etnográfico, se desarrolla con amplitud otros temas conexos. Así, se trata sobre los temas centrales que prefiguran al movimiento, por ejemplo la marginalidad que sufren por los “verdaderos” sikuris (los residentes o regionales), la influencia de la ideología marxista y la utopía andinista, el rol del grupo subversivo Sendero Luminoso, se revisa sus territorios de tránsito, sus escenarios, presentaciones, ensayos, escuelas (trasmisión de costumbres) y la construcción de nuevas identidades. También se describe y analiza las prácticas musicales, sus repertorios, estilos y también la construcción de identidades a partir de ello, sus fiestas urbanas con discursos contra hegemónico y sus relaciones con el ámbito de los rituales y las religiosidades. En este punto, un gran tema de análisis será la presencia de la mujer sikuri, nunca antes considerado en la historia de ninguna agrupación de sikuris originarios ni de residentes.

Como epílogo de este capítulo central, revisamos la década de los 90 en la que sucede la “crisis de paradigmas”, el “fin de las utopías”, el neoliberalismo y la “crisis” del movimiento de sikuris metropolitanos y regionales. Sabemos que el ingreso del neo liberalismo en el Perú, también significó la crisis de los paradigmas marxistas, más aún en el ámbito ideológico y político lo cual va a significar grandes sucesos al interior de estas agrupaciones toda vez que sus expectativas anti hegemónicas era un importante lazo de agrupamiento. Finalmente se revisa la última década de este movimiento, los primeros años de los 2000 que es hasta donde llega este trabajo de investigación. Se revisa como en una época de intensa “globalización”, se puede sentir el proceso del “esencialismo a prácticas híbridas”, y la primacía de las identidades múltiples y de jóvenes polifacéticos. Comparativamente se busca reflejar los cambios ocurridos en esta última década frente a los años 80.

En el **capítulo III bajo el título de RESOLUCIONES, DISCUSIONES Y CONCLUSIONES**, presentamos los puntos más polémicos y relevantes del movimiento de sikuris urbanos, lo planteado en las hipótesis de trabajo, lo encontrado en la recolección de datos, la comparación y las resultantes.

CAPITULO I

INTRODUCCION

CAPITULO I.1

MARCO GENERAL DE APROXIMACION AL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO O CONJUNTOS DE SIKURIS LIMEÑOS: TEMA, PROBLEMAS, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Resumen

Se presenta el tema a investigar: el movimiento de sikuris metropolitanos; delimitando y describiendo los puntos esenciales que una investigación científica exige: problema, objetivos, justificación, hipótesis, metodología y otros.

1. SITUACION PROBLEMATICA

El siglo XX, para la sociedad peruana, ha significado una época de drásticas e importantes transformaciones en el plano social y cultural; los finales del mismo y la primera década del nuevo siglo nos traen diferentes versiones de los sucesos anteriores. Particularmente resulta revelador advertir lo que significó y sigue significando en el proceso de desarrollo de la cultura peruana, la creciente interacción entre lo rural y lo urbano y el fenómeno globalizante, sobre todo en el campo de la cultura y en el de la juventud. Los medios de comunicación, las migraciones, la masiva educación, los procesos de democratización, la interculturalidad, etc., son procesos ligados e interactuantes que están transformando las formas de vida tradicionales en el campo, y son los principales protagonistas en la formación de una nueva cultura popular en Lima. Parte y motor de esta nueva etapa de reconstituciones sociales y culturales lo constituyen particularmente los procesos migratorios internos en el Perú; estas poblaciones que se dirigieron hacia las ciudades en busca del “mito del progreso” originaron nuevas formas de prácticas, agrupamientos y comportamientos sociales sobre la base, por ejemplo, de la tradición. Mientras que las nuevas generaciones, también con experiencia migratoria y con acceso a los centros de educación superior, constituyeron organizaciones “de folklore” sobre la base del gusto por la música y la danza, y potenciadas por ideales de justicia y reivindicación social.

De esta manera, desde los años 70, y más aún en los 80, en los espacios urbano marginales de Lima y en los ámbitos de la educación superior (universidades) se han generado varios movimientos juveniles que expresan nuevas relaciones sociales y culturales a partir de una presencia andino provinciana (o de orígenes provincianos) en el contexto urbano, con resquicios de lo criollo aristocrático. En este contexto aparecen los “sikuris metropolitanos”, justamente inspirados en esta presencia andina (especialmente altiplánica) conjugada con los ideales de cambio del orden social que generaron muy potencialmente las ideas revolucionarias de las izquierdas marxistas. A este movimiento juvenil (a estos “grupos de folklore”) podemos entenderlo a priori como expresión de prácticas y concepciones concebidas por la cultura como una lucha entre lo provinciano andino y lo limeño occidental, una lucha de sobrevivencia de lo primero sobre la opresión de lo segundo, una lucha que tiene orígenes coloniales. Para nosotros estas organizaciones constituyen una nueva forma de búsqueda y re-construcción de identidades,

o una expresión de las fricciones entre lo popular emergente y lo pequeño burgués ilustrado, remanente de lo aristocrático.

Así, en las décadas de los 70 y 80 “lo andino”, sobre todo en cuanto a “folklore” se refiere, copó espacios urbanos hasta entonces impropios (como las universidades) y causó la atención de una población urbano limeña muy heterogénea. Una repercusión de este encuentro andino-criollo, rural-urbano, en la capital, es el nacimiento de “nuevas organizaciones de folklore” –muy diferentes a las constituidas por los migrantes–, conformadas exclusivamente por gente joven, estudiantil. Estas decidieron, libre y paralelamente a sus labores académicas, dedicarse al “rescate y difusión de las expresiones culturales andinas” (rasgos distintivos en los estatutos de las organizaciones dedicadas al folklore). Obviamente en una etapa caracterizada por la búsqueda del cambio social y la recuperación de “lo andino”, este tipo de actividad se hizo muy atractivo entre la juventud proveniente de las clases populares emergentes, las cuales, con el acceso a los centros de estudios superiores (como las universidades), ligaron su “vocación artística” a la “crítica social”. De esta manera se construyó una suerte de ideología socialista-indigenista, una utopía mezclada que reclamaba la transformación radical de la sociedad recuperando elementos fundamentales de la tradición andina tras la búsqueda del sistema socialista; una etapa donde la relación ideología-folklore constituirá impresionantes (cuando no incongruentes) discursos y acciones. En este contexto se forman las primeras organizaciones que estudiaremos, las cuales además vienen a ser producto de los encuentros y desencuentros de la(s) corriente(s) indigenista(s), con la(s) ideología(s) de izquierda y con las masas andinas provincianas insertas en el “mito del progreso”.

Entre estos “tipos” de agrupaciones de folklore de propia y libre iniciativa destaca, por sus particularidades y grados de influencia y proliferación, la manifestación de origen altiplánico llamada sikuri¹. Estos conjuntos de música tradicional tienen al siku (zampoña) como instrumento principal y son característicos del altiplano peruano-boliviano. Los primeros conjuntos de sikuris se dejan escuchar en Lima a mediados del siglo XX en “círculos cerrados” de las colonias altiplánicas, y luego, fortificados por el incremento de la población migrante, la ampliación de sus redes y los efectos de los discursos indigenistas e “interculturalistas”, transitan escenarios inesperados, influenciando en la formación de los conjuntos de sikuris metropolitanos. Estos son novedosos conjuntos limeños formados bajo el formato altiplánico que aparecen en Lima hacia los inicios de los años 80, inicialmente en las universidades estatales como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Están integrados por jóvenes de procedencia heterogénea: ciudadanos pero de orígenes provincianos, intelectuales (universitarios) y estudiantes de procedencia y dedicación diversa. Estos sustentan su existencia en la necesidad de “rescatar, reivindicar y difundir el arte milenario del sikuri”², pero desde sus inicios se encuentran enrolados en los proyectos políticos de la izquierda y las expectativas del cambio social. Estos “nuevos sikuris”, que se autodenominan desde los primeros años de su aparición “metropolitanos”, han caracterizado los distintos eventos festivos, académicos, culturales y políticos de las universidades, y fue en la Universidad de San Marcos donde se desarrollaron con mayor énfasis, siendo el Conjunto de Zampoñas de San

¹ Escribiremos siku y sikuris con “k”. Cuando se encuentren con “c” es porque pertenece a citas de otros autores.

² Estas frases aparecen como principio u objetivo en los estatutos del Conjunto de Zampoñas de San Marcos, de la UNI y, es sabido que también, en los demás conjuntos de la época.

Marcos (CZSM) hasta hoy el exponente más preclaro. De esta manera podemos decir que los sikuris metropolitanos se incubaron en las universidades estatales “provincianizadas y politizadas”.

Con el nombre de *sikuris* se conoce a las agrupaciones musicales conformadas por varias decenas de personas que tocan al unísono una flauta de Pan (instrumento de viento) propio del mundo andino conocido como *siku* o zampoña y que a todas luces tiene orígenes pre colombinos.³ Por este último término, también se les conoce como “grupos de zampoñas”. Sobre la existencia de estos conjuntos musicales asentados en la zona altiplánica en el periodo del incanato, dan fe los escritos breves de cronistas como Garcilaso de la Vega (1609), Bernabé Cobo (1653) y Ludovico Bertonio (1612).

Estos grupos en la actualidad son característicos de los pueblos altiplánicos, sin embargo sabemos que el instrumento (*siku* o *antara* en sus denominaciones primigenias) tiene una existencia desde los tiempos de la sociedad Caral.⁴ Aunque es con las culturas prehispánicas como Paracas, Mochica y Nazca que adquiere una relevante presencia (Tello 1930; Jiménez Borja 1951; Bolaños 1978; Gruczinska 2001; Mansilla 2011, etc.). A la llegada de los españoles y durante la época incaica ya el *siku* y el *sikuri* se hallaban masivamente asentados en el *Collasuyo* conteniendo las características que trascienden hasta la actualidad.

Durante la colonia, la feroz política de contracultura de los conquistadores no pudo desaparecer ni detener el *desarrollo* de estas peculiares orquestas musicales que sobrevivió atada a cambios propios de la sociedad andina. El más representativo en este sentido es el paso de la pentatonía a la escala diatónica de la zampoña y la adaptación de nuevos ritmos y melodías. En realidad, la historia del instrumento como su práctica artística, siempre ha estado afecto -tal vez antes más que hoy- a procesos de re-creación y re-significación, procesos en el que se conservan y cambian elementos. Sin embargo, el mayor logro de esta etapa de dura marginación, es su existencia misma, puesto que muchas variantes (tipos y formas de *sikus* y *sikuris*) desaparecieron en el contexto colonial afectado y trastocado por la imposición cultural hispana en la medida que este se encontraba íntimamente relacionado a los ciclos de vida y a las actividades sociales y económicas del hombre andino. Sobre estos escriben desde distintos puntos de vista: d’Harcourt (1925); Izikowitz (1934); Jiménez Borja (1951); García (1982); Caballero Farfán (1988); Valencia (1989); Aretz (1991); Arnaud (2009); Baumann (1982); Bellenguer (2007); Pérez de Arce (1992), entre otros.

La sobrevivencia de este tipo de práctica artística y su vigencia en la sociedad peruana, es estudiado por varios investigadores desde el punto de vista de “la resistencia cultural”: Arguedas (1939), Jiménez Borja (1951), Flores Ochoa (1966), Valencia (1980). La corriente indigenista de la época, con algunas acciones y discursos de “revaloración de una expresión cultural marginada por la sociedad criolla, blanca, occidentalizada”, tuvo mucho que ver en este sentido. Por ejemplo en los años 20, durante el leguismo se realiza la primera llegada del que sería luego uno de los conjuntos de sikuris más importantes del altiplano: Qhantati Ururi de Conima. También en sus lugares de origen se inició un fortalecimiento de muchas tipos de prácticas musicales en base a la flauta de Pan. Sobre estas formas más claras de la actividad de los grupos en el altiplano, su

³ Se denominan flautas de Pan en referencia al dios griego Pan, de quien se sabe que era un músico virtuoso con el instrumento de viento a manera de organillos juntos.

⁴ En la Civilización Caral (aprox. 3,500 a.C.) se han encontrado flautas de Pan, lo que quiere significar que se trata de un instrumento musical que acompaña a la sociedad andina desde sus inicios (Shady 2008).

diversidad y sus diferentes características es estudiado desde la antropología norteamericana: Baumann (1982), Bellenguer (2007), Gerard (2009), Langevin (1992), Turino (1986), como desde estructuralismo funcionalismo clásico (García 1980, Valencia 1980) y a manera de trabajos etnográficos (Cuentas Ormaechea 1982, Félix Paniagua 1981).

Los finales del siglo XX sin embargo, se presentan como el más benigno e importante para la cultura andina y para la música y la danza (llamada “folklórica” desde entonces). En esta etapa gracias a la fuerza de los movimientos sociales e intelectuales (como el indigenismo y las migraciones) se advierte una gran presencia y desarrollo de la cultura andina a nivel nacional. En este escenario se observa el “regreso” del sikuri a la escena altiplánica de forma masiva y luego se expande fuera de ella hacia las ciudades de Arequipa, Cusco y Lima vía las migraciones. Por sus particularidades este tipo de conjuntos o prácticas artísticas han sido copiados o emulados por organizaciones dedicadas al *rescate y difusión* de las expresiones culturales y artísticas andinas. Toman el carácter de *organizaciones de folklore sin fines de lucro*, totalmente distintas a las *organizaciones de folklore* de los migrantes andinos; son justamente estos los conjuntos metropolitanos.

Desde nuestro punto de vista hemos estudiado que mediante los procesos migratorios del siglo XX, el sikuri, al igual que otras tantas expresiones culturales del campo se recrean en los nuevos espacios urbanos (Lima) a los que llegan comprometiendo, por ejemplo, a una numerosa juventud que en muchos casos hasta ese entonces no tenía ni idea del mundo andino (del que provenían o descendían). En este sentido para el caso de nuestra investigación vamos a reconocer o clasificar en tres “tipos” a los *movimientos de sikuris* en el Perú:

A) Los Grupos de Sikuris Autóctonos (altiplánicos).- Son los grupos que existen y actúan en su medio geográfico habitual (Puno). Desde Lima, obviamente son considerados los portadores de la tradición más pura del sikuri (aunque en el medio mismo existan discrepancias y críticas entre ellos por lo diverso de sus características, sus acciones y propuestas musicales). Se supone que estos a lo largo de la historia milenaria han creado los contenidos y las formas que hoy constituye el sikuri. En el espacio altiplánico se encuentran situados los más diversos grupos de sikuris los cuales en los años 80 fueron clasificados por el investigador Américo Valencia en modalidades: *sikuris, sikumorenos o zampoñadas, ayarachis, chiriguanos y taquile* en base a patrones de estructura musical, étnica, lingüística y geográfica. Américo Valencia Chacón (1983, 1989, 2007) investiga el tema de los *sikuris altiplánicos peruanos* siendo sus obras principales de orden exclusivamente musicológico: “El Siku Bipolar Altiplánico”, “Los Sikuris y los Pusamorenos”, “El Siku o Zampoña”, “El Siku Altiplánico”.

B) Los Grupos de Sikuris Regionales (migrantes).- Son los grupos formados por los migrantes puneños en Lima desde las décadas de los 60 -también se han formado en ciudades como Arequipa y Cusco-. Su constitución musical y organizativo se halla determinado por la tradición altiplánica (este carácter sustenta la idea de la “continuidad cultural”). El peso de la tradición es fuerte en el ámbito formal, por lo que es inexistente -por ejemplo-, las composiciones musicales y no hay intenciones (por lo menos consciente) de cambio en las marcas musicales (del estilo); cuanto más fuerza toma el movimiento más consciente y fuerte se hace la tendencia a la “conservación” e imitación del estilo del

pueblo o grupo altiplánico referente. Esta tendencia se hace más álgida y se llega a esencialismos (en temas como el origen, autenticidad y originalidad) cuando los metropolitanos llegan a ellos en busca “de la verdadera esencia del *sikuri* y el estilo”. Hemos podido anotar un aproximado de cien agrupaciones de *sikuris regionales* en Lima que han aparecido y desaparecido a lo largo de más de medio siglo de presencia migratoria. Sobre los conjuntos de *sikuris* de migrantes altiplánicos en Lima hemos hallado sólo el estudio de Tomás Turino (1992) que trata de los migrantes conimeños en Lima y su práctica *sikuri*. Estudios “macros” que más se acercan son los trabajos antropológicos sobre los migrantes aimaras en Lima de Teófilo Altamirano (1988) y Jürgen Golte y Norma Adams (1987). Otros de tipos de etnografías sobre los puneños en Lima al que hemos tenido acceso son: Medina (2008) y Portugal (1999).

C) Grupos de Sikuris Metropolitanos (limeños).- Este es el movimiento de sikuris que concita la presente investigación. Son grupos de *sikuris* formados por jóvenes (principalmente estudiantes) por iniciativa propia e influencia -directa o indirecta- de los *sikuris regionales* en los años 80. Su motivación es el trabajo cultural de rescate, investigación y difusión del arte altiplánico denunciando las repercusiones de la colonialidad y del sistema capitalista, como la marginación, la alienación cultural y la explotación. Desde la práctica artística del *sikuri* apuestan expresamente en todos sus discursos por el establecimiento un sistema socialista que revalore la cultura andina. Pudimos anotar un aproximado de 50 grupos de *conjuntos de sikuris limeños* (dentro de ellos los *universitarios* que son los mayoritarios y más importantes que casi no deslindan diferencias con los *metropolitanos*). Desde una mirada histórica distinguimos tres momentos en sus desarrollos: **Un primer momento** (en los 80), de crecimiento en un contexto de doble marginalidad (urbana y de los grupos regionales) en que la utopía andina y la comunista son vitales para su desarrollo. **Un segundo momento** de vacío (“crisis”) durante los 90, época que se marca como la caída de las ideas comunistas y una desintensidad de la utopía andina y de recambio generacional. Finalmente, **un tercer momento, los años 2000** que marca un nuevo apogeo del movimiento con caracteres sustancialmente distintos a los años 80. Estos grupos prácticamente son los únicos que han quedado en el escenario limeño *sikuri* a los que suelen “juntarse” ocasionalmente los grupos e integrantes regionales.

2. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son las características y la trascendencia socio cultural del movimiento juvenil metropolitano de *sikuris* que se desarrolla en la ciudad de Lima a inicios de la década de los 80 hasta entrado el siglo XXI?

El fenómeno de aparición, desarrollo de este movimiento es lo que llama a esta investigación y el problema que da razón reside en el poco conocimiento que tenemos sobre los discursos, acciones y caracterizaciones del movimiento juvenil de los años 80 en el ámbito artístico (musical) cultural. Tomamos como tema central y específico a los grupos de *sikuris*

aparecidos en este contexto y que para 1985 ya se habían autodenominado *movimiento metropolitanos de sikuris*. Este movimiento en especial pudo o puede ser estudiado desde la sociología (pues a todas luces se trata de un nuevo tipo de agrupamiento social juvenil), por la antropología (como un movimiento cultural) y por la musicología o etnomusicología (pues es también un tipo de movimiento musical). No hemos encontrado estudios precedentes en ninguno de estos sentidos.

La presente investigación da cuenta de los factores que dan origen, formación y fortaleza a estos autodenominados *conjuntos de sikuris metropolitanos*. Se analiza y explica sus procesos de formación y desarrollo; identifica qué es lo que los motiva a actuar y organizarse al punto de originar *un movimiento juvenil e base al gusto por un tipo de música andina*, qué tipo de prácticas constituyen bajo esta motivación y qué significado tiene para la sociedad como para sus miembros. Damos cuenta qué significa socialmente esta formación, qué discursos o a qué tipo de *meta discurso* responden este tipo de prácticas sociales artísticas y su relación con la construcción de las identidades juveniles de la época: ¿Qué llama a estas juventudes a participar en estas organizaciones, cómo estas intervienen en la reformulación de su propia vida social diaria y su visión del mundo? ¿Qué significa social y culturalmente la aparición de estos conjuntos de música tradicional pero de constitución moderna en un contexto urbano y en especial en el ámbito universitario? ¿Cuáles son los móviles, situaciones y razones que da origen e incentivan el desarrollo de estos conjuntos al punto de constatar la vigencia y numerosidad de este movimiento 30 años después? ¿En qué consiste su organicidad, sus prácticas artísticas sociales, sus concepciones y expectativas? ¿Cuáles son sus incidencias en el frente externo con los sectores y organizaciones que los que se relacionan y cuáles son sus efectos a nivel de sus miembros? Son algunas interrogantes que respondemos a lo largo del presente.

Los discursos, acciones y caracterizaciones de este particular movimiento artístico y social expresan la formación de nuevas identidades y prácticas sociales nacidas en la ciudad de Lima en base al gusto por un tipo de música altiplánica; música con grandes caracteres de tradicionalidad indígena en una ciudad muy apegada al gusto por lo moderno occidental. Por ello analizamos cómo en un contexto universitario “ochentista”, caracterizado por la alta presencia de la ideología marxista en los discursos universitarios (en sus grupos políticos e inclusive en las currículas) y por la gran presencia de una nueva población estudiantil de orígenes o experiencia migratorios o provincianos, se da vida a estos novedosos conjuntos. Dada su numerosidad (contamos cerca de un centenar de ellos) y su trascendencia en la vida de sus miembros y en la sociedad en general estamos ante un movimiento importante pues ha captado y continúa captando la atención de un gran sector de la juventud estudiantil como barrial. Justamente analizar sus procesos de cambios, rupturas y continuidades en estas tres décadas y cuales son y han sido sus tipos de discursos y concepciones, es el objetivo del presente trabajo.

Estos conjuntos son “organizaciones de folklore” totalmente diferentes a los constituidos por las poblaciones de migrantes en Lima, justamente por lo cual se autodenominan “metropolitanos” frente a los “regionales” (migrantes altiplánicos en Lima) y cuyo espacio novedoso de acción serán principalmente los centros universitarios y organizaciones o instituciones de corte popular a los cuales llegan con un discurso amalgamado entre recuperación andina e ideas socialistas. Estos tienen un primer y homogéneo desarrollo durante la década de los 80, mientras que los años 90 son parte de la profunda crisis (cambios) ideológicos y económicos. Más aún en los centros universitarios estudiantiles. En la actualidad (años 2000),

nuevos patrones parecen formar parte de este movimiento que presenta un rostro híbrido por la conjunción de acciones y posiciones opuestamente conflictivas en los años 80.

Desarrollamos en esta investigación sus caracteres complejos en **su formación** (formas de agrupamientos, motivaciones, razones, etc.), **en su organización** (formas de cohesión en los cuales se cruzan elementos como la ideología y el desarraigo, redes internas, objetivos, perspectivas, acciones, etc.), **en su funcionamiento** (objetivos, prácticas artísticas, discursos, redes de interconexión con otros grupos similares, con grupos de migrantes, con la sociedad, etc.), y **en su desarrollo** (continuidades, cambios, actualidad). Este movimiento (artístico musical, cultural, social e ideológico) no sólo incide directamente en la re-conformación subjetiva y objetiva de la juventud participante (identidad, perspectivas, imaginarios, etc.) sino también, re-configura una gran parte del escenario cultural juvenil limeño de los años 80 en adelante (en este escenario se entrecruzan elementos de tradición, modernidad e identidad). La participación de la ideología y el esencialismo en la formación y desarrollo de este movimiento potencian las acciones, genera conflictos; en general, caracteriza a esta juventud urbana, popular, universitaria y limeña.

3. JUSTIFICACION

La sociedad limeña en estas últimas décadas nos presenta importantes formaciones, expresiones, agrupaciones, organizaciones juveniles. Se tratan de nuevas prácticas culturales y artísticas en un sector altamente dinámico: la Juventud. Estos conforman escenarios con elementos, acciones y concepciones andinas tradicionales como urbanas modernas en un alto grado de interacción. En el presente estudiamos una de estas constituciones: El *movimiento de sikuris metropolitanos*. Agrupaciones sociales más que conjuntos musicales en sí, que por su crecimiento cuantitativo y las dimensiones e importancia es acertado el auto denominación de “movimiento”. Estos son básicamente resultantes de las poblaciones migrantes a la capital iniciado desde mediados del siglo XX. Fundamentalmente se trata de un “producto cultural” de la juventud provinciana o hijos de provincianos en la “nueva” sociedad limeña popular de fines del siglo XX, específicamente resultante de estos nuevos jóvenes en las universidades nacionales, de las fuerzas ideológicas de entonces y del gusto por el arte andino.

Lo particular de este movimiento es que continúa vigente hasta el día de hoy. Lo que quiere decir que ha trascendido las ideologías y ha calado en la vida de un gran sector de jóvenes de los 90 y los 2000; por lo que hace aún importante la necesidad de su registro y de su estudio pues la proliferación (cerca de un centenar de conjuntos) y su participación en escenarios ajenos a lo altiplánico (como puede ser peñas, hoteles, festivales, pasacalles, protestas, actos oficiales, etc.) y también interrelacionado con los migrantes altiplánicos en Lima y con los mismos conjuntos del altiplano peruano, hace muy relevante su papel.

A manera de evaluación, es necesario, tratándose de un movimiento juvenil intelectual, indagar y evaluar cuáles fueron sus aportes a nuestra sociedad en estas décadas ¿En qué tipo de consecuencias y repercusiones podemos encontrar el paso crítico de esta juventud? Para determinar este punto creemos necesario analizar aspectos como: ¿Cuál es la visión que tiene esta

juventud sobre el folklore y la cultura? ¿Y en que incide esto para el desarrollo de este tipo de actividad artística? Nos parece que la respuesta la encontraremos al investigar su práctica, su cotidianidad y cuáles fueron y siguen siendo sus discursos. Más aún al evidenciarse claramente caracteres como sus concepciones y prácticas sobre el arte, la música de “lo andino”, sus concepciones claramente ideológicas de izquierda y subalternas, sus posturas “anti hegemónicas”, sus posiciones sociales marginales que hace en sí de sus prácticas acciones no “no institucionalizadas”, o movimientos de “sub culturas urbanas”.

Por otro lado, desde el punto de vista de la antropología y sus variantes como la etnomusicología, ningún estudio ha tomado en cuenta este tema, salvo los acercamientos descritos en los antecedentes de la investigación. Hemos comprobado mediante la revisión bibliográfica que se carece de estudios académicos que nos pueda permitir de pronto nuevas teorías o formas de acercamiento al tema. Es pues una necesidad ubicar este movimiento dentro de los estudios de casos de las prácticas culturales en la población juvenil limeña.

4. OBJETIVOS

4.1 GENERAL

El objetivo general de este tesis es describir, analizar e interpretar la práctica artística y socio cultural del autodenominado Movimiento de Sikuris Metropolitanos de Lima, durante el periodo 1980-2000; para descubrir, entender y caracterizarlas.

4.2. ESPECIFICOS

Los objetivos específicos que se persiguen con el desarrollo d la tesis son: A) Descubrir y explicar los elementos o componentes principales que dan lugar a la formación de este movimiento. B) Describir e interpretar los caracteres de este movimiento en su constitución interna, de las agrupaciones que la conforman y de la práctica de sus miembros. C) Describir y comparar los procesos de desarrollo de este movimiento a lo largo de sus tres décadas de existencia, sus prácticas sociales y artísticas, sus acciones, discursos y perspectivas. D) Analizar e interpretar los procesos actuales de estos conjuntos después del tiempo transcurrido comprometiendo a gran parte de esta juventud.

5. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Hipótesis central: Las universidades estatales (UNMSM, UNI, CANTUTA, AGRARIA) de fines del siglo XX (años 80) “provincianizadas” y en medio de un gran discurso contestatario conjugado entre marxismo e indigenismo, dan vida a particulares movimientos juveniles artísticos “contestatarios”, “no institucionalizados”, “subalternos”, “anti hegemónicos” e “ideologizados” como el movimiento de sikuris metropolitanos. La aparición de este movimiento juvenil de música es una de las últimas expresiones de la cultura popular limeña antes de la post

modernidad y el neoliberalismo y que manifiesta un sentido de alta crítica a la modernidad occidental en su práctica artística que hibridiza posturas de tendencia indigenista y marxista.

Otras hipótesis de trabajo seguidos en la investigación son:

1) En el contexto universitario, principalmente sanmarquino, de los años 70 y 80, caracterizado por una gran presencia provinciana y un discurso contestatario conjugado entre marxismo e indigenismo, aparecieron nuevas prácticas sociales culturales y artísticas entre los jóvenes estudiantes dando forma y sentido al movimiento de sikuris metropolitanos. Prácticas altamente esencialistas y positivistas en el discurso, pero muy dinámicas en la práctica.

2) Los grupos metropolitanos “racionalizan” (piensan y discuten) todos los elementos concernientes al sikuri, desde una posición primordialista. Construyen sus discursos sobre temas específicos del sikuri, su historia, su trascendencia, roles, contenidos, significados, simbolismos, etc. Los que no solo son expuestos para conocimiento, sino que hay la pretensión o el anhelo de establecerlos en los distintos ámbitos de la sociedad como propuesta a la “alienación cultural”. Estos conjuntos nacen haciendo uso utilitario (ideológico) del sikuri y terminan constituyendo un movimiento juvenil en sí.

3) Estos conjuntos nacen de la conjugación aparentemente coherente entre las posturas ideológicas de corte marxista con posturas ideológicas indigenistas. Su relación con las ideologías de la izquierda es tan estrecha que en un primer momento se cree que estos conjuntos son sola y puramente “productos políticos” mediáticos, sin embargo existe un recargado discurso de la andinidad. Son por tanto colectividades con un peculiar ideal político-cultural basado en la posibilidad de integrar la “utopía socialista” con la “utopía andina”, siempre con el claro objetivo de intervenir en el cambio de la sociedad en tanto sienten su proceso de alienación vía la masificación acelerada de elementos culturales foráneos (entiéndase de otros países, en especial Europa y Norteamérica) y además del manejo interesado y clasista del poder en el país.

4) Su desarrollo, sus expectativas y sus características generales (aparte de la existencia de la ideología) son señalados por la racionalidad positivista. Se sustentan en una sobrevaloración de la cultura andina y de la tradición (realizan una extrema mirada al pasado y hacia el sector rural). La tradición y el folklore son considerados estructuras supraindividuales creadas y sacralizadas por el pasado histórico, sobre el que no existe posibilidad de crítica ni de cambio.

5) La interacción entre la cultura migrante y estas agrupaciones “contestatarias” incide fuertemente en el papel conservador de estos grupos. Esta interacción muchas veces bloquea el objetivo político o ideológico con el que habían nacido y terminan confundiendo con ellos, generando contradicciones entre acción y concepción, entre práctica y discurso.

6) Para los años 90, el radical cambio social y cultural de la sociedad peruana, en especial la crisis o el desgano por las ideologías de izquierda, genera obviamente una ruptura con los espacios de acción y objetivos de estos, por ello un reacomodo lento precede a los años 2000 cuando un “nuevo” movimiento metropolitano emerge con nuevos patrones, discursos, acciones, etc., logrando posicionarse nuevamente como un importante movimiento cultural juvenil en la ciudad de Lima. Su vigencia, a pesar de haber fenecido las posturas ideológicas de impulso, y con la masiva presencia del liberalismo juvenil, evidencia que la juventud actual considera entre sus construcciones identitarias, opciones artísticas de procedencia andina tradicional como el sikuri.

6. RECOLECCIÓN DE DATOS

Se reunió abundante información cualitativa que nos permitió caracterizar las distintas etapas de este movimiento y de sus expresiones, discursos, ideas y acciones. Mediante el uso de:

1) Trabajo de Campo.- Como todo trabajo etnográfico se realizó una extensa recolección de datos en base:

A) **La observación participante y no participante.-** Nuestro pre conocimiento del movimiento de sikuris y sus espacios de acción nos permitieron una mejor conexión con sus escenarios etnográficos como festivales y encuentros de sikuris, eventos académicos como conversatorios, talleres, todo tipo de presentaciones como pasacalles, protestas, verbenas, peñas, fiestas patronales, etc. Todos estos fueron motivos para nuestras frecuentes participaciones como testigos directos.

B) **Entrevistas a profundidad.-** Una parte importante de la investigación fue la exploración de los años 80 y 90 y considerando que no existen estudios sobre el tema y estos años, fue fundamental el uso de las entrevistas a profundidad a los actores involucrados en esta etapa. Para ello se recurrió a la elaboración de un cuestionario de preguntas amplio y su ejecución de acuerdo a una previa selección de los agentes de información: integrantes, directivos, guías, fundadores, etc.

C) **Historias de vida.-** Se trató de una estrategia complementaria a las entrevistas. Los testimonios de vida de algunos principales agentes que han participado mucho tiempo en estas agrupaciones, nos sirvieron para adentrarnos un poco más en la vida personal de estos jóvenes participantes en prácticas musicales desconectados de sus propias experiencias culturales.

2) Estudio y revisión bibliográfica.- Sobre el tema específico existe poca información, no así para los marcos teóricos los que se han revisado las principales fuentes y autores. Sin embargo, fue necesario revisar y tener en cuenta los cuantiosos materiales que los mismos actores han editado tanto en sus mismas prácticas (informes, oficios, cartas, estatutos, planes de trabajo, etc.)

como para el público (revistas, folletos, boletines, cartillas de información, comunicados, volantes, paneles, etc.).

3) Estudios de caso.- La unidad muestral en este caso fue el Conjunto de Zampoñas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. También conocido como Conjunto de Zampoñas de San Marcos, Zampoñas de San Marcos o con las siglas CZSM. Se trata de la primera agrupación metropolitana en su género que nunca ha dejado de tener actividad desde su nacimiento (1977) hasta la actualidad (2012); convirtiéndose de esta manera en una organización emblemática del *movimiento de sikuris metropolitano*. A este conjunto hemos seguido en su transcurrir histórico.

7. METODOLOGIA GENERAL DE TRABAJO Y NOTA DE IDENTIDAD

La recolección de los datos que da forma a este trabajo y a otra gran cantidad de escritos que he publicado sobre el tema (artículos, ensayos, monografías, etc.), se inició prácticamente junto a mi incorporación artística con los conjuntos de sikuris universitarios hacia mediados de los años 90. En especial me integré al Conjunto de Zampoñas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (CZSM) cursando el tercer año de sociología en la UNMSM y desde entonces articulé esta pasión artística por la música andina (también formé parte de otros conjuntos de música andina de corte latinoamericano) con las labores de estudio e investigación que la carrera exige. Por lo tanto, desde muy temprano empecé a escribir y discutir diferentes aspectos de estos movimientos tomando en cuenta que estos “tipos de agrupamientos” (como decía mi profesor de entonces, César Germaná), no sólo eran artísticos y musicales sino también desarrollaban sus áreas sociales (temas de identidad, por ejemplo), así como proyectos ideológicos y a veces políticos.

A inicios de los años 2000 fui contratado por la UNMSM para ser parte de los profesores del Centro Universitario de Folklore de esta misma Universidad y en especial se me encargó las labores de dirección del CZSM, con el cual estuve más de cinco años (hasta el año 2006) trabajando como director y desarrollando diferentes aspectos artísticos (grabaciones, presentaciones, viajes, concursos, etc.) hasta que fui convocado para dirigir el mismo Centro de Folklore de nuestra Universidad, cargo que mantengo hasta la actualidad.

Es por ello que mis más cercanas fuentes de datos han estado conmigo muy íntimamente, al punto que posiblemente pueda ser yo mismo como actor de este movimiento por muchos años. Pero esta cercana relación puede haber hecho muchas veces que mi visión analítica se influya de apasionamiento, empero, mi alejamiento de este conjunto y del movimiento en general hace ya más de cinco años (desde el 2006 hasta la actualidad), creo que me ha permitido un mejor acercamiento analítico y teórico en la presente tesis.

Siendo un tema tan amplio, el del movimiento de sikuris metropolitanos, en el presente he preferido asentar las bases informativas que puedan servir luego para mayores análisis teóricos. Es por eso que el presente trabajo lo presento bajo la perspectiva etnográfica, buscando acopiar y presentar la mayor cantidad de información básica que pueda servir para futuros estudios del autor o de otros interesados.

CAPÍTULO I.2

TEORÍAS EN MOVIMIENTO: ENTRE LA ETNOGRAFIA Y LA ETNOMUSICOLOGÍA, TEORIAS INTERPRETATIVAS Y PERFORMANCE EN EL ESTUDIO SOBRE LOS SIKURIS

Resumen

Se presenta y discute la teorías o teorías necesarias para abordar el tema a investigarse, incidiendo en los principales conceptos y variables, determinando el tipo de investigación y el marco teórico de abordaje.

1. MARCO TEÓRICO

Los paradigmas teóricos que rigieron los estudios sociales en las décadas pasadas, principalmente antes de los años 90, muestran a la cultura andina y a sus procesos de inserción en la ciudad capital, como una masa homogénea portadora de valores y formas de vida social inamovibles, de gran tradición y de carácter perenne, la cual hay que respetar procurando su larga vigencia. Es ella necesaria y base para la formación de la identidad. A este rubro, como veremos, pertenecerían también los jóvenes intelectuales que formaron parte (y aún forman) de los conjuntos universitarios del movimiento de sikuris que estudiamos.

Juan Ansión (1992) denomina –“a falta de un mejor nombre”–, **paradigma indigenista** a esta forma común y “peruanista”, que se ha estado utilizando para estudiar la cultura en nuestro país. El paradigma indigenista, entonces, es el campo teórico desde donde partían o parten las investigaciones para dar cuenta de los aspectos culturales del país, y está caracterizado principalmente por la visión de un país dividido y contrapuesto culturalmente (el paradigma dualista). En este sentido, para Ansión, la limitación de la propuesta del paradigma indigenista parece haberse hecho visible. Los conceptos manejados dentro del paradigma indigenista (indio, mestizo, criollo) han tenido su utilidad, sobre todo porque permitían identificar a grupos que eran reconocidos o que se reconocían a sí mismos como tales. Pero en la actualidad no permiten dar cuenta de los procesos culturales.

Por otro lado, Thomas Turino (1992) también enfatiza sobre las limitaciones del paradigma estructural-positivista al que da cuenta como **esencialismo cultural** y dice:

Tal como lo utilizo aquí, el ‘esencialismo cultural’ se refiere a la creencia en que una persona o miembros de un grupo tendrían una cierta esencia, una cierta identidad y cosmología, y mantendrían ciertas prácticas e ideas, simplemente debido a su lugar de procedencia, como si tales cosas fueran legados naturales y estables, en vez de construcciones sociales.

Turino cuestiona las visiones estructuralistas que estudian a la cultura como construcciones concretas y estáticas, el paradigma de la aculturación, las luchas culturales, la contraposición

andino y criolla, la andinización, y demás construcciones teóricas que no toman en cuenta el papel preponderante del actor y la subjetividad de este en la construcción diaria de su vida social. Aníbal Quijano (1996) desarrolla también esta crítica al positivismo, principalmente marxista, en los estudios sociales, los cuales tienen una visión dualista y eurocentrista nos dice, especialmente dirige su crítica al “materialismo histórico” que a su llegada a nuestra patria a fines de los 60 desplazó a las teorías existentes (que ya eran positivistas, dualistas y eurocentristas) y tendían a reducir a todos los procesos sociales a las relaciones de poder, a las antagonías de clase realizando una lectura de Latinoamérica como si fuera Europa.

En realidad ya desde principios de los años 70, en las Ciencias Sociales, se inició una fuerte reacción al estructuralismo tradicional. Se cuestionó la poca relevancia que se le daba a la intención subjetiva en el proceso social y cultural, así empezaron a elaborarse teorías alternativas, en los cuales tanto actores y su cotidianidad jugaban un papel más activo y transformador frente a las estructuras que posiblemente existían más en la mente de los investigadores que en la realidad. Parte de estos cambios de perspectiva se debieron al surgimiento, de movimientos sociales llamados de “contracultura”, como el movimiento antibélico, el feminismo, ecológico y otros que posiblemente marcan también la idea de la post modernidad. Estas críticas se dirigieron fundamentalmente al concepto de “cultura” pensada como “ideología”, es decir se inició una mejor concepción sobre su rol en la reproducción social.

Uno de los más llamativas escuelas es el denominado “interpretativismo” de Clifford Geertz quien criticó el formalismo estructural y propuso estudiar el comportamiento humano como acción simbólica; así mismo la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu y en la sociología podemos mencionar el desarrollo de escuelas como la del interaccionismo simbólico y la microsociología, que ponían en cuestión la relación existente entre estructura y actor. Todas estas teorías cuestionaban la visión dominante, esencialmente parsoniano-durkheimiana, del mundo determinado por reglas y normas. Reconocían que la organización institucional y los patrones culturales existían, pero lo tomaban más como condicionantes que como determinantes de la acción.

En este nuevo contexto intelectual, aparecerá también la escuela del performance o lo performático desde las cuales se empezaron a estudiar aspectos específicos del mundo andino como sus fiestas, tomando como objetos de análisis la oralidad, los actos del habla, los eventos tales como fiestas, rituales, manifestaciones políticas, encuentros interétnicos, espectáculos, festivales, etc. Raúl Romero (2004) y su mirada des-esencialista de los nuevos pobladores andinos y la construcción de sus *identidades múltiples*, para lograr una mejor movilidad, será un ejemplo de esta nueva escuela en el Perú.

Finalmente podemos citar a dos autores y conceptos nuevos que propugnan entendimientos desde estas tendencias: García Canclini (2001) y la teoría sobre las *culturas híbridas* en las sociedades contemporáneas y Jürgen Golte y Doris León quienes contemporáneamente proponen una mirada desde el concepto de *jóvenes polifacéticos* para abordar el tema de los distintos tipos de movimiento juveniles en los escenarios populares de Lima. Estos, nos dan un marco teórico para una mejor comprensión de las prácticas artísticas de los sikuris urbanos limeños, los que finalmente no son sino, prácticas sociales que cruzan con temas fundamentales como identidad, sociedad y cultura.

Las prácticas sociales y artísticas de los jóvenes en el escenario urbano universitario dan vida e institucionalizan un tipo de actividad artística, un tipo de música de orígenes y raíces

profundamente rural-andina en un nuevo y distinto escenario. Poniendo así un primer punto necesario de análisis en la ciudad, la interacción campo y ciudad, tradición y modernidad en la cual autores “clásicos” nos dejan pistas sobre el tema: José María Arguedas, Matos Mar, Rodrigo Montoya, Aníbal Quijano, Teófilo Altamirano, entre otros, nos señalan una pista sobre la integración y articulación, entre lo andino y lo criollo o citadino en la ciudad de Lima.

A estos colectivos sociales los motiva la práctica artística del sikuri pensado inicialmente como una contribución en cuanto al “rescate del folklore”, por ello copian o imitan a los conjuntos de residentes o regionales primero y luego a los originarios o altioplánicos. Constituyen de esta manera numerosos conjuntos cuyas prácticas, concepciones e ideales semejantes, los agrupa de tal manera que se auto reconocen como un *movimiento* que en más de tres décadas de existencia han comprometido y siguen comprometiendo a un gran sector juvenil de la capital construyendo prácticas substancialmente diferenciadas de los sectores de migrantes y poblaciones originarias, es en definitiva un nuevo “producto” cultural popular urbano y limeño nacido en las esferas de “incomodidad” urbana y con una proyección reivindicativa de “lo andino” con una amalgama de la utopía ideológica marxista.

Estas singulares agrupaciones, en nuestro trabajo, son ubicadas y estudiadas siguiendo las pautas teóricas de la etnografía en tanto que las prácticas de estos agrupamientos juveniles no son sólo artísticas (musicales), sino también políticas e ideológicas. Seguimos el modelo etnográfico que viene desde los pioneros postulados funcionalistas de Bronislaw Malinowski y Radcliffe-Brown, reformulado luego por Clifford Geertz (con la descripción densa o la etnografía interpretativa), Pierre Bourdieu y otros apostando por un análisis sincrónico, basado en la especificidad, temporalidad de sus acciones, simbolismos, de estos agrupamientos sociales y priorizando las relaciones intersubjetivas: “lugar donde se construye la cultura” (Weber, Geertz, Turino y otros).

En particular, nos interesa seguir las pautas de la etnomusicología o de la etnografía musical comparativa e histórica, desarrollado por Thomas Turino (1993) en sus estudios sobre los conjuntos de sikuris en el poblado de Conima (Puno) y Lima siguiendo el modelo de la teoría de la práctica, donde la realidad social es histórica y culturalmente construida y los actores sociales son sujetos y agentes de producción de sentido en procesos intersubjetivos. El método de “captación de la realidad” es la comprensión ideográfica e interpretativa. De esta manera nos acercamos a nuestro objeto de estudio intentando descubrir la narrativa que los une, relatando para ello sus procesos históricos (de los años 80 y 90) como lo entienden así mismo y sus procesos actuales en el marco de la construcción cotidiana de nueva identidades con su práctica musical, inclusive respecto de momentos tan cercanos como son las dos décadas anteriores. En este sentido la etnomusicología post moderna y/o del performance nos brinda sus marcos teóricos en la medida que estas prestan atención a caracteres como los gustos, el imaginario, el placer, construcciones y reconstrucciones de identidades, las relaciones de género como “productos culturales”. Procesos dinámicos y complejos frecuentemente reinterpretados, generalmente imaginados y prestos a negociaciones coyunturales:

Entre música e identidad existe un vínculo privilegiado: la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance: La performance no reenvía un sentimiento de identidad que estaría detrás (o más arriba o debajo) de ella, sino que es la realidad misma de la identidad. Para Turino la ejecución musical “no es puramente una afirmación de identidad y

cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación”. Dicho de otra manera “Hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivirlas”. Además pensar que la performance no es símbolo de cosas externas a ella, sino esas mismas cosas manifestadas como performance, es un retorno hacia una fenomenología de las cosas mismas. (Pelinski 2007: 28)

En la narrativa etnográfica no hemos seguido exclusivamente el método de la investigación etnomusicológica ya que la pensamos diseñada sobre todo para el análisis de la música de los pueblos tradicionales: *“La Etnomusicología comparte con la etnografía y la etnología el prefijo etno, que se asocia a pueblo que a su vez implica cultura (...) abarca la música tradicional, llámese esta aborígen o folklórica.”* (Grebe 1976: 5). En tanto que los *conjuntos de sikuris metropolitanos* son organizaciones juveniles urbanos que se caracterizan por sus prácticas y concepciones culturales e ideológicas y también por su peculiar práctica musical, nos hemos acercado principalmente desde la antropología urbana, pero aun así, tenemos que tener en cuenta que estos conjuntos desarrollan un tipo de música tradicional y se articulan a espacios tradicionales como los migrantes y a espacios originarios (pueblos de Puno), por lo que el auxilio de ciertos análisis desde etnomusicología nos será necesario. Finalmente dice Grebe: *“En consecuencia la etnomusicología es el estudio de la música en el contexto de su sociedad, se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la Musicología y la Antropología, produciéndose una alianza entre ellas...”* (1976: 5).

Thomas Turino en su tesis etnográfica señalada, enfoca a la música tradicional (sikuri) de los habitantes de Conima (Puno) como un lazo de unión para describir una historia etnográfica comparativa entre antiguos conimeños (residentes altiplánicos) y nuevos conimeños (o migrantes residentes en Lima). Entiende que todos estos actores son extensiones y despliegues de tradición y cultura alrededor del cual se encuentran aglutinados *“no obstante que la concepción y prácticas acerca del significado de la música difiere de manera relevante.”* (Turino 1993: 24). Nosotros en cambio partimos de concebir que el movimiento metropolitano, en sus inicios, hacen un “uso utilitario” del sikuri para convertirse posteriormente en un *movimiento de sikuris en sí*. La etnomusicología comparativa que usa este autor en su tesis doctoral Turino para evidenciar las prácticas musicales y sociales de estos conjuntos tradicionales andinos, nos será válido en la medida que el *movimiento metropolitano de sikuris*, son formalmente organizaciones musicales que reproducen o imitan a los *sikuris altiplánicos*, pero que culturalmente no tienen conexión alguna con estos, sino la que establecen posteriormente.

La convivencia y el seguimiento por mucho tiempo este movimiento de sikuris, nos permitió poner en práctica la técnica por excelencia de la antropología etnográfica: la observación participante. También el uso de la etnografía musical comparativa nos permitió realizar comparaciones entre prácticas musicales en diversos ámbitos y entre generaciones (análisis sincrónicos y diacrónicos). De su artículo *“Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y Significado de los sikuris puneños en lima”* (1992) tomamos el concepto de esencialismo, apropiado para aplicar y describir algunas prácticas y concepciones de los sikuris metropolitanos en los años 80: *“Se refiere a la idea que si uno nace en un determinado lugar, o pertenece a algún determinado grupo étnico o clase, entonces uno tendrá una esencia segura...”* De tal manera que no nos percatamos que *“La construcción de nuevas identidades y prácticas culturales implica constantes procesos creativos que cuestionan las arraigadas concepciones esencialistas de cultura e identidad...”*. (Turino 1992: 45)

Desde la etnografía intentamos reconstruir el proceso histórico social de este movimiento juvenil urbano que conjugan en sus acciones, costumbres artísticas altiplánicas (el sikuri) con experiencias urbanas de organización (asociaciones) y proyecciones ideológicas (el marxismo). Y finalmente el cómo se articulan entre espacios modernos urbanos (como las universidades) y los ámbitos provincianos en Lima (migrantes) y en los mismos pueblos andinos (altiplánico). El análisis etnográfico comparativo nos permitió distinguir mejor a este movimiento en función a los otros dos movimientos de sikuris substancialmente distinguibles: los *conjuntos de sikuris de residentes puneños en Lima (regionales)* y los *conjuntos de sikuris propiamente altiplánicos*. También creemos que fue importante el análisis comparativo para dar cuenta de sus etapas de desarrollo consistentemente diferenciables: 1) Los 80, cuando aparecen y se desarrollan furtivamente desde el ámbito universitario (principalmente sanmarquino) y los caracteriza la conjugación entre ideología e indianismo, armando una especie de discurso esencialista e ideológico de sus acciones. 2) Los 90, se percibe la repercusión de la crisis de paradigmas y especialmente del fin de la visión dicotómica andino / criollo y socialismo / capitalismo. 3) Los 2000, los caracteriza una especie de prácticas híbridas, heterogéneas, multi culturales o polifacéticas de sus prácticas. Es en este sentido que en el análisis de esta última etapa de este movimiento, también tendremos el auxilio de conceptos emitidos por García Canclini en su perspectiva de “culturas híbridas”. En estas etapas desarrollamos sus momentos de organización de los conjuntos (ensayos, asambleas, formas de decisión), el lenguaje público y privado (concepción y discursos), los estilos musicales y repertorios (sus funciones y simbolismos) y sus momentos de actuación (escenarios y contextos).

Centrados en el método etnográfico comprensivo e interpretativo fue posible reconocer a estos colectivos juveniles como sujetos creativos y dinamizadores de la cultura urbana limeña pero a la vez también como producto de esta. Compleja labor realizada mediante la aplicación de diversas estrategias de recolección y validación de la información como observación a distancia y observación participante, además, a partir de entrevistas a profundidad en los espacios privados e íntimos de grupo (lugares de ensayo, reuniones, presentaciones, viajes, discusiones, diversiones, etc.).

2. ESTUDIOS PRELIMINARES

El tema de los conjuntos de sikuris metropolitanos, urbanos o limeños, no ha sido hasta la fecha investigado a profundidad o en todo caso no por investigadores o cientistas sociales como la sociología y la antropología. Tampoco la musicología o etnomusicología se ha aproximado al estudio de estas peculiares orquestas musicales urbanas pero de corte andino. Sin embargo, algunos de sus miembros, con conocimientos de educación superior, han elaborado escritos o artículos sobre ellos mismos, siendo en la mayoría de los casos sobre todo trabajos testimoniales muy importantes para nuestra investigación:

Valverde Caldas, Luis (1999).- Escribe en mimeo sobre “Las mujeres zampoñistas” donde trata de problematizar el tema en el contexto universitario y metropolitanos sobre el porqué existen mujeres que tocan zampoña en estos conjuntos y no en las tradiciones altiplánicas. Este de gran discusión a nivel de todo el movimiento y en todas las etapas.

Acevedo Raymundo, Saúl (2003).- Publica un pequeño libro en una imprenta artesanal titulado “Los Sikuris de San Marcos” donde da cuenta testimonialmente cuales han sido los periodos de formación y desarrollo de este conjunto hasta los años 2000, tocando someramente varios temas, entre ellos el tema de la ideología y política en los sikuris, también la mujer sikuri, un tema recurrente.

Falcón Falcón José (2007).- Escribe algunos artículos sobre los conjuntos de sikuris universitarios resaltando sus periodos de existencia en las últimas dos décadas resaltando siempre el tema de la importancia de la ideología de izquierda en su formación y críticamente contra el neoliberalismo actual. Vale decir que sus escritos van siempre desde un ámbito de reclamo político toda vez que es conocido su paso por la militancia partidaria en San Marcos de los 80 (como muchos o casi todos los jóvenes sikuris de esa década).

Suárez Mucha, Hipólito (1984, 1997, 2007).- Es un ex integrante del Conjunto de Zampoñas de San Marcos escribe recurrentemente desde los años 80, varios temas de manera testimonial y en algunos casos como observador crítico respecto de una polémica también constante e importante: la relación sikuris metropolitanos y sikuris regionales (vale decir “sikuris auténticos” formados por los migrantes altiplánicos en Lima como parte de su “continuidad cultural”).

Por otro lado, temas afines o que tocan variables involucrados en nuestro trabajo (como música, juventud e identidades) si han sido tocados por científicos sociales, por ejemplo: El tema de los jóvenes y sus procesos de cambios en nuestro medio urbano capitalino ha tenido bastante atención sobre todo en cuanto se refiere a sus procesos cambiantes y a las construcciones de identidades: Martín Tanaka (“Jóvenes, actores sociales y cambio generacional” 1982), Jürgen Golte y Doris León (“Jóvenes polifacéticos” 2011) hacen una especial atención a la juventud en el tema de identidades y prácticas diversas. Tocando temas de cultura, identidad y juventud nos parece importante los aportes de Gonzalo Portocarrero y Komadina “Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia”(2001), “Consumo cultura e identidad” Ludwig Huber (2002), “Música e identidades Juveniles” Garcés Montoya (2006), “Pensar los jóvenes” Rossana Reguillo (2000), “De culturas y subculturas y estilos” Carlos Feixa (1999), “La música y los jóvenes de hoy” Hurtado Suárez (1997), “La construcción de la identidad juvenil a través de la música” Jaime Hormigos y Martín Cabello (2004), entre otros. En cuanto a los procesos musicales andinos en Lima y sus repercusiones también podemos mencionar los trabajos importantes de Chalena Vásquez y Abilio Vergara (“Chayraq” 1988), Raúl Romero (“Identidades Múltiples: Memoria, modernidad y cultura en el valle del Mantaro” 2004), Lucy Nuñez (“Los danzaq” 1990) entre otros. Sin embargo, salvo el artículo y tesis de Tomás Turino ya mencionados, no hemos encontrado trabajos sobre el tema planteado.

Otras de las variables importantes son las prácticas sociales y culturales, en especial la incorporación de las prácticas y concepciones rurales en el escenario urbano. Lo que pone así un primer punto necesario de análisis, la dualidad campo / ciudad, junto a sus relacionables dualidades: tradición y modernidad, capitalismo y socialismo, individualismo y colectivismo, etc. Autores “clásicos” sobre el tema como José María Arguedas, Matos Mar, Rodrigo Montoya, Aníbal Quijano, Teófilo Altamirano, José Llorens, entre otros, nos señalan una pista sobre la integración, articulación, desarticulación, cambios, rupturas y continuidades entre lo andino y lo criollo o citadino en la ciudad de Lima. De esta manera tenemos algunos trabajos de

investigación y propuestas teóricas que se acercan a la problemática estudiada y que resultan de apoyo en la interpretación de este movimiento cultural de caracteres juveniles y artísticos:

Juan Ansión (1994).- Desarrolla un importante aporte en con la publicación de su artículo “Transformaciones culturales en la sociedad rural”. Donde señala claramente las limitaciones del “piso teórico” que había sido usado comúnmente para ver y tratar de entender el proceso socio cultural actual desde prácticamente una oposición dual irreconciliable: lo andino frente a lo occidental. Esta es una visión muy común entre los sikuris en Lima.

Thomas Turino (1996).- También enfatiza sobre las limitaciones del paradigma positivista-estructuralista al que da cuenta como esencialismo cultural: “Tal como lo utilizo aquí, el “esencialismo cultural” se refiere a la creencia en que una persona o miembros de un grupo tendrían una cierta esencia, una cierta identidad y cosmología, y mantendrían ciertas prácticas e ideas, simplemente debido a su lugar de procedencia, como si tales cosas fueran legados naturales y estables, en vez de construcciones sociales.” Turino, cuestiona las visiones estructuralistas que estudian a la cultura como construcciones concretas y estáticas, el paradigma de la aculturación, las luchas culturales, la contraposición andino/criollo, la andinización, y demás construcciones teóricas que no toman en cuenta el papel preponderante del actor y la subjetividad de este en la construcción diaria de su vida social.

Aníbal Quijano (1996).- Desarrolla con mayor énfasis esta crítica al positivismo en los estudios sociales quienes tienen una visión dualista y eurocentrista, básicamente su crítica es al “materialismo histórico” que a su llegada a nuestra patria a fines de los sesenta desplazó a las teorías existentes (que ya eran positivistas, dualistas y eurocentristas) y redujo todos los procesos sociales a las relaciones de poder, a las antagonías de clase y realizó una lectura de Latinoamérica como si fuera Europa, es decir, importó una teoría y buscó aplicar al caso peruano.

Martín Tanaka (1982).- Escribe “Jóvenes, actores sociales y cambio generacional: De la acción colectiva al protagonismo individual” en el que se analiza los nuevos rumbos de la población juvenil limeña, sentando las bases de un proceso que en los años 2000 será llamado por Jurgen Golte “Polifacéticos”.

Eric Hobsbwan (2002).- Escribe “Inventando tradiciones” donde se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, estas prácticas intentan normalmente establecer una continuidad con un pasado histórico conveniente.

Carlos Iván Degregori (2000).- Sus estudios son muy necesario en cuanto a lo que significó Sendero Luminoso, en términos ideológicos. Sobre incidimos en su artículo “Qué difícil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso.” De donde sobretodo extrapolamos la forma que concibió Sendero Luminoso, no sólo el tema cultura educativo, sino sobre todo el tema cultural así como el accionar en las organizaciones populares y sobre sus “organismos autogenerados”.

Raúl Romero (1985; 1999; 2004).- Escribe “La Música Tradicional y Popular”, “De-esencializando al mestizo andino” e “Identidades Múltiples” desde una perspectiva de los sujetos en construcción de su cultura y no desde la confrontación cultural.

3. BASES TEÓRICAS:

3.1. LA ETNOGRAFÍA Y LA ETNOMUSICOLOGÍA

"La cultura de un pueblo es un conjunto de textos. (...) Las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones. Lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas". (Geertz 1993 [1973]: 372).

Según Geertz la cultura es el contexto dentro del cual tienen significado los acontecimientos sociales, los modos de conducta, las instituciones y los procesos sociales, los que son interpretados por los actores sociales y pueden ser interpretados por el antropólogo: *"El concepto de cultura que propugno (...) es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie"*. (Geertz 1993 [1973]: 20). La etnografía como parte intrínseca de la antropología en nuestro país estuvo siempre pensado en el análisis del campo (rural), sobre todo para el ámbito social y cultural abstracto. En este espacio la música erróneamente considerada aspecto complementario de la vida del poblador andino fue "dejado" muchas veces como campo de estudio para la "ciencia del Folklore" que en sus mejores momentos tenía grandes influencias del indigenismo. La etnomusicología en la medida que requiere la confluencia de la ciencia antropológica y de la musicología, tardíamente ingresa buscando hacerse un espacio menos positivista con estudios como los de Rodolfo Holzman (1968), José Llorens (1983), Chalena Vásquez, Raúl Romero, Thomas Turino, entre otros.

En ese sentido nuestras singulares agrupaciones de sikuris, en el presente trabajo, son ubicados y estudiados siguiendo las pautas teóricas de la etnografía en tanto que los elementos que componen estas prácticas sociales son diversas. Es decir son agrupaciones musicales y artísticas pero a la vez sociales e ideológicas (tal vez más estos últimos).

En particular, nos interesa seguir las pautas de la etnografía musical comparativa desarrollada por Thomas Turino en sus estudios sobre los conjuntos de sikuris en el poblado de Conima (Puno), sobre sus características, continuidades y rupturas en la capital mediante sus migrantes. Se trata de un análisis con énfasis en la etnografía antropológica que entiende en términos genéricos a la música como un sistema simbólico con la inclusión de la nueva etnografía y los estudios de performance. La influencia de Geertz es notoria con la presencia de la antropología interpretativa, este propone lograr el conocimiento o interpretación de las culturas haciendo "descripciones densas": *"El análisis consiste pues en desentrañar las estructuras de significación (...) y en determinar su campo social y su alcance"*. (Geertz 1993: 24).

Es por eso que en la búsqueda de la estructuración y funcionamiento de estas prácticas juveniles y su interrelación funcional con otros ámbitos de su vida social y otros tipos de movimientos sociales y musicales (como los sikuris regionales y altiplánicos), recurrimos a la etnografía y consideramos como métodos de acercamiento a la realidad a la observación participante, entrevistas e historias de vida. En este tránsito buscamos se evidenciar la

significación del sikuri en la vida personal y social de cada uno y el éxito del recambio generacional que estos conjuntos han experimentado para que en la actualidad se encuentren muy fortalecidos frente a los conjuntos de residentes (regionales) y a los altiplánicos propiamente.

Thomas Turino en su trabajo etnográfico enfoca a la música tradicional (sikuri) de los habitantes de Conima (Puno) como un lazo de unión para describir una historia etnográfica comparativa entre antiguos conimeños (residentes altiplánicos) y nuevos conimeños (o migrantes residentes en Lima). Entiende que todos estos actores son extensiones y despliegues de tradición y cultura alrededor del cual se encuentran aglutinados *“no obstante que la concepción y prácticas acerca del significado de la música difiere de manera relevante.”* (Turino 1993: 17). Nosotros en cambio observamos que el movimiento metropolitano se forma pensando hacer prácticamente un uso utilitario del sikuri, para luego convertirse, con la práctica y sus discursos, en un nuevo movimiento de sikuris en sí. La etnomusicología comparativa que usa este autor en su tesis doctoral para evidenciar las prácticas musicales y sociales de estos conjuntos tradicionales andinos, nos será válido en la medida que el movimiento metropolitano de sikuris, son formalmente organizaciones musicales que reproducen o imitan a los sikuris altiplánicos, pero que culturalmente no tienen conexión alguna con estos, sino la que establecen posteriormente.

La convivencia y el seguimiento por mucho tiempo este movimiento de sikuris, permitirá poner en práctica la técnica por excelencia de la antropología funcionalista etnográfica: la observación participante. Por otro lado, como señala Turino, el trabajo de la etnografía musical comparativa y comprensiva es el punto de partida para realizar comparaciones entre prácticas musicales en diversos ámbitos y entre generaciones. De su artículo “Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y Significado de los sikuris puneños en lima” (1992) tomamos el concepto de esencialismo, apropiado para aplicar y describir algunas prácticas y concepciones de los sikuris metropolitanos en los años 80: “Se refiere a la idea que si uno nace en un determinado lugar, o pertenece a algún determinado grupo étnico o clase, entonces uno tendrá una esencia segura...” De tal manera que no nos percatamos que *“La construcción de nuevas identidades y prácticas culturales implica constantes procesos creativos que cuestionan las arraigadas concepciones esencialistas de cultura e identidad...”* (Turino 1992: 39).

Entonces, desde la etnografía intentamos reconstruir el proceso histórico social de este movimiento juvenil urbano que conjugan en sus acciones, costumbres artísticas altiplánicas (el sikuri) con experiencias urbanas de organización (asociaciones) y proyecciones ideológicas (el marxismo). Y finalmente también se mueven entre espacios modernos urbanos (como las universidades) y los ámbitos provincianos en Lima (migrantes) y en los mismos pueblos andinos (altiplánico). La investigación etnográfica nos permitirá explorar los niveles de articulación de las prácticas musicales de este sector juvenil con el contexto social, ideológico o político a nivel macro, inclusive de orden mundial. Además creemos que es el primer paso, dejar sentado los datos que la etnografía exige, para posteriores análisis desde diferentes posiciones.

3.2. EL FOLKLORE Y LA FOLKLOROLOGÍA EN LOS ESTUDIOS CULTURALES

Antes de la emergencia de la etnomusicología propiamente, las preocupaciones por la música tradicional fue objeto de estudio del Folklore o de su proyecto científico: la folklorología, más aún en el caso peruano. Desde esta vertiente fundamentalmente se priorizaron los objetivos reivindicativos y las búsquedas de los orígenes y el rescate de “lo auténtico”, vale decir de la música autóctona también llamada folklórica. Así el uso desmedido del concepto de autenticidad lo pudo convertir en una perspectiva anacrónica y tornaría a la folklorología en una disciplina “ahistórica”. La revalorización de una “música verdadera” de origen prehispánico, y que muchas veces no existía más que en el discurso, o bien inventado desde las instituciones encargadas de “velar” por el patrimonio cultural, y las miradas o análisis desde la perspectiva de la lucha de clases (Morote Best) y de la lucha de poder, resistencia cultural (Flores Ochoa), aculturación, etc., hicieron de los estudios desde la folklorología acercamientos no muy efectivos. Más aún, su conjunción con la perspectiva indigenista y marxista las convierte fácilmente en una visión clasista y con ello positivista.

Otra preocupación de la folklorología ha sido su mirada opositora dual entre tradición y modernidad y la consecuente relación de la música con su contexto. Olvidando o dejando sólo en el discurso el hecho de que “Los pueblos indígenas son sociedades muy integradas, por lo cual resulta difícil hablar en particular de la música, de la danza, de la estética, de la ética, de normas sociales y de ocupaciones y cargos comunitarios como áreas diferenciadas de la actividad humana y de la vida misma. Todas ellas se articulan, determinan y confluyen a la vez. Muchos de los mitos, costumbres y ritos de los que se deriva las danzas el canto y en buena medida la música, se fundamentan en ciclos esenciales según estén simbolizados los códigos en cada unidad social y, por tanto, están íntimamente relacionados con actividades, tareas, normas y valores que han permitido caracterizar a cada sociedad”. (Alonso 2008: 46).

Esta suerte de mal entendido con respecto a la música y su contexto ha llevado a otro aspecto recurrente: la clasificación del fenómeno musical en música sagrada y música profana, o en música tradicional y reinterpretada; tradicional y comercial; indígena y mestiza o urbana; andina y occidental, etc. Esta clasificación coloca a priori, una noción romántica: la música indígena es buena por naturaleza, y lo que hacen los medios de comunicación desde el poder es contaminar su pureza musical. Algunas interpretaciones de estos hechos sostenían incluso, que el sonido musical indígena únicamente se desarrollaba en el ámbito mágico religioso y que por lo tanto, no debía ser considerado como música en el sentido occidental del término ya que este incluye también la música como un medio para la recreación o el deleite. Derivado de lo anterior, el que un músico local pudiera cobrar dinero por su trabajo fue considerado por muchos “puristas folklóricos” como una infiltración capitalista, lo cual tiene algo de cierto, pero es necesario analizarlo más y entender por qué ingresa al sistema de mercado. Definitivamente esta mirada fue la que en los 80 fue albergado por la mayoría de jóvenes que integraban los conjuntos metropolitanos en la medida que estaban inobjetablemente influenciados por la ideología de izquierda, el indigenismo y el folklore que demandaba dividir el mundo en dos.

3.3. EL ESENCIALISMO Y EL POSITIVISMO EN LOS ESTUDIOS CULTURALES

Cosificar a los colectivos sociales y más a sus prácticas musicales y dividir las en clases sociales antagónicas ha sido una de las maneras más comunes de estudio de la música en el Perú, influencia principalmente del indigenismo, del folklore y su relación con las ideologías de izquierda. Pero es importante diferenciar entre las perspectivas de estudios esencialistas y sobre las perspectivas que estos actores tienen sobre su rol y su práctica artística y que en sus discursos llegan a esencializar la cultura andina. Juan Ansión (1992) cuestiona y denomina -"a falta de un mejor nombre"-: paradigma "indigenista", a la forma más común, mas "peruanista", que se ha estado utilizando para estudiar la cultura en nuestro país:

Lo que llamo paradigma indigenista debe entenderse como esa base común de discusión que orientó los trabajos sobre la cultura. Al hablar de paradigma no me refiero entonces a una teoría concreta, ni siquiera a una corriente de pensamiento, sino a un terreno intelectual sobre cuya base se producen los debates. (Ansión 1992: 12)⁵.

El paradigma indigenista, entonces, es el campo teórico desde donde partían o parten, las investigaciones para dar cuenta los aspectos culturales del país, está caracterizada principalmente por la visión de un país dividido y contrapuesto culturalmente, la influencia del "trauma de la conquista", utilización de dicotomías (andino/criollo), la reivindicación de la cultura andina, propuestas ideológicas, políticas, etc. En este sentido, para Ansión, la limitación de la propuesta del paradigma indigenista parece haberse hecho visible:

Los conceptos manejados dentro del paradigma indigenista (indio, mestizo, criollo) han tenido su utilidad, sobre todo porque permitían identificar a grupos que eran reconocidos o que se reconocían a sí mismos como tales. Pero cuando la mayoría se vuelve "mestiza", incluso en el campo, entonces habrá que abandonar estos conceptos que ya no permiten dar cuenta de los procesos importantes y buscar por otro lado la manera de estudiar los procesos de cambio cultural. (Ansión 1992: 18)

Otro cuestionamiento, a este paradigma que tendremos en cuenta; y que va más o menos en el mismo sentido, es el sustentado por Thomas Turino (1992) al cual da cuenta como: "esencialismo cultural":

Tal como lo utilizo aquí, el "esencialismo cultural" se refiere a la creencia en que una persona o miembros de un grupo tendrían una cierta esencia, una cierta identidad y cosmología, y mantendrían ciertas prácticas e ideas,

⁵ Juan Ansión, en "Transformaciones Culturales en la Sociedad Rural", sugiere -para poder avanzar en la actualidad con nuestros trabajos sobre cultura- la ruptura con el paradigma indigenista: "Hemos estado acostumbrados a estudiar la cultura en el Perú a partir del supuesto de la existencia de una cultura andina contrapuesta a la cultura occidental, siendo la ruptura entre ambas el eje central en torno a la cual gira nuestra historia". El paradigma para Ansión, se caracteriza por utilizar la dicotomía andino/criollo, o mundo andino en contraposición al mundo occidental. Y a partir de esta suposición, los sucesos culturales que se dan por efecto de las interrelaciones; están entre mestizaje, simbiosis, asimilación, aculturación, etc. "Este paradigma -nos sugiere Ansión- ha permitido muchos avances, pero ha generado también muchas confusiones, proyecciones de intelectuales y políticos en sectores campesinos o andinos, nostalgias y anhelos frente a las dificultades del cambio de nuestra época."

simplemente debido a su lugar de procedencia, como si tales cosas fueran legados naturales y estables, en vez de construcciones sociales. (Turino 1992: 48)⁶

Turino, cuestiona las visiones estructuralistas que estudian a la cultura como construcciones concretas y estáticas, el paradigma de la aculturación, las luchas culturales, la contraposición andino/criollo, la andinización, y demás posiciones o construcciones teóricas que principalmente no toman en cuenta el papel preponderante del actor y la subjetividad del actor.

Como vemos estos autores, desde perspectivas distintas coinciden en la sugerencia principal de no concebir a la cultura como algo construido, como una estructura homogénea, estáticas y contrapuestas –“como hemos estado acostumbrados”-. Y prioritariamente proponen terminar con las entradas estructuralistas utilizados comúnmente para el estudio de la cultura en la sociedad andina (la dicotomía andino/criollo o andino/occidental e incluso rural/urbano). Así mismo nos sugieren tener más en cuenta la posición y papel del individuo, su rol activo en la sociedad, por tanto deben estar presentes en las construcciones teóricas que hacemos de la cultura y la sociedad.

Ante esta situación, el primer autor después de sustentar y demostrar que la entrada indigenista cumplió un ciclo vital, y que en estos momentos nos es casi inservible; termina proponiendo una búsqueda teórico metodológico que repare este desfase indigenista entre la teoría y los hechos. Turino por su parte después de su cuestionamiento a las visiones estructuralistas y esencialistas, sostiene que la perspectiva intersubjetiva es decisiva para guiar las investigaciones sobre la cultura y con la colaboración multi paradigmática: ¿por qué usar una sola línea de análisis cultural..?, nos sugiere.

3.4. ESTUDIOS SOBRE MÚSICA, CULTURA Y SOCIEDAD

La musicología como la etnomusicología desde sus inicios, se han interesado en establecer conexiones profundas entre la música y la cultura (y sociedad) (Gonzales de Pérez 2005). En este sentido los trabajos de musicólogos o etnomusicólogos peruanos o peruanistas, desde los esposos d'Harcourt (1925), pasando por la generación de los folkloristas clásicos (Arguedas, Roel Pineda, Quijada Jara, Jiménez Borja, Mildred Merino, etc.) y musicólogos más recientes como Valencia, Bolaños, Romero, Chalena Vásquez y Tomás Turino, apuntan en este sentido. Pero en general estos trabajos en general tienen la particularidad de especificar sus zonas y campos investigativos, como el caso de Jean Pierre Chaumeil para el caso de la selva, Williams Thomkins para el caso de la música y danza afro peruana, y muchos de los anteriormente mencionados para diferentes casos de los andes.

⁶ Thomas Turino en su trabajo: “Del Esencialismo a lo esencial...”, estudiando a los migrantes conimeños en Lima y su práctica musical; cuestiona las entradas metodológicas que conciben a la cultura como algo estático e inamovible (visiones esencialistas sobre la cultura), bajo la cual el individuo está supeditado: “La ‘totalidad orgánica’, excesivamente homogénea, o modelo cultural superindividual, tan predominante en la antropología y etnomusicología tempranas, se relaciona con esta idea, al igual que los marcos dualistas comunes (andino-criollo) estas visiones esencialistas de la cultura ignoran la subjetividad de los individuos y las relaciones históricamente específicas de las condiciones externas, el lugar preciso donde la ‘cultura’ se crea, recrea y transforma dialécticamente.”

Sin embargo, la preocupación por la música no debería ser sólo desde una mirada hacia el pasado, pues en la medida que es parte vívida de nuestra cotidianidad debería comprometer también estudios culturales regulares y más aún aquellos que estudian temas de identidad. Sin embargo en esta dirección no tenemos aún muchos estudios que unan a las ciencias sociales y a la musicología o etnomusicología y que revisen los procesos urbanos actuales. Algunos trabajos pilares desde la antropología peruana que podemos citar son: los hermanos Montoya (*La sangre de los cerros*) y de José Llorens (*Criollos y andinos*). Más recientemente trabajos publicados desde instituciones como el IEP (Instituto de Estudios Peruanos) y el Instituto Riva Agüero de la PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú) y el Instituto Francés de Estudios Americanos (IFEA), con investigadores como: Manuel Ráez, Gisela Cánepa, Zoila Mendoza, Leo Casas, Pedro Roel Mendizábal, Manuel Arce, entre otros, que trabajan sobre todo desde la perspectiva antropológica del *performance*. Desde la sociología también encontramos algunos interesantes trabajos como la de Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello que enfatizan en la construcción de la identidad juvenil a través de la música recurriendo a conceptos de “subculturas juveniles”, consumo (mercado) cultural e identidad juvenil. Ignacio Megías Quiroz y Elena Rodríguez San Julián al escribir sobre hábitos y gustos musicales de jóvenes, se interesan por la conexión hacia dentro que los jóvenes experimentan con la música y eso les lleva a optar por una teoría del gusto, de las preferencias (Simon Frith, Alphons Silbermann, Enrique Gil Calvo). Ángela Garcés Montoya, por su parte, apela a la teoría de las mediaciones musicales (Barbero, Brito, Garcés), que le ayuda a identificar los diferentes discursos hegemónicos que instauran, manipulan, reconfiguran y recrean la condición de juventud.

Sin entrar en las especificidades de la etnomusicología, de la musicología, de la etnomusicología histórica o de la sociología de la música, entre otras ramificaciones, en el presente trabajo buscamos una mirada integrada entre la interpretación sociológica del rol de estos conjuntos en la sociedad limeña, el método etnográfico antropológico y el análisis etnomusicológico en el momento que se hace importante las especificidades de la música, instrumentos y estilos interpretativos. En este sentido nos ratificamos una vez más cercanos a los marcos teóricos de los trabajos de Turino en el caso altiplánico.

3.5. CULTURAS JUVENILES Y MÚSICA

Entre las expresiones culturales andinas que se han fortalecido y extendido en el ámbito urbano y más aún entre los sectores juveniles, se encuentra sin duda la música, su avance es tan decisivo que adquiere poder de redefinir identidades en la medida que se traduce no sólo en prácticas sociales y pensamientos, sino muchas veces en ideologías (en la medida que alrededor de esta surgen nuevos agrupamientos colectivos que definen prácticas, concepciones y expectativas). De esta manera en la actualidad en los espacios culturales –andino, criollo y transnacional- que se entrelazan hoy en el Perú y particularmente en Lima, la música deviene en un espacio de expresividades múltiples más aún en la medida que se relacionan a las “fiestas” que tanto el escenario rural como urbano y constituyen uno de los ámbitos donde se construyen, se reconstruyen y se expresan las identidades.

En la actualidad la audición de músicas, la práctica y la producción musical son elementos centrales en la mayoría de estilos juveniles (Feixa 1999). Este autor señala que “*la emergencia de*

las culturas juveniles está estrechamente asociada al nacimiento del rock & roll, la primera gran música generacional. A diferencia de otras culturas musicales anteriores (incluso el jazz), lo que distingue al rock es su estrecha integración en el imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales “son muchachos como tú”, de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses. Desde ese momento, la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo.” Pero además nos dice que desde los primeros tiempos juveniles se usó la música también como un símbolo de diferencia y manifestación de disconformidades y por ello caracteriza al desarrollo de las “subculturas” pues estas están asociadas a menudo a tendencias musicales “contestatarias” como el folk (como los sikuris metropolitanos). Estos se representan mediante: 1) Las expresiones estéticas pues la mayor parte de los estilos o “sub culturas” se identifican con algún elemento estético visible como el corte de pelo, ropa, atuendos, accesorios, etc. al querer marcar diferencias con los adultos y con otros grupos juveniles. 2) Las producciones culturales, vale decir: revistas, fanzines, grafitis, murales, pintura, tatuajes, vídeo, radios libres, cine, etc. Estas producciones tienen una función interna (reafirmar las fronteras de grupo) pero también externa (promover el diálogo con otras instancias sociales y juveniles).

Como concepto socialmente construido, el de juventud, ubica a un sector de la sociedad al que Mario Margullis (1999) se refiere como “los otros”, a aquellos que *“viven cerca de nosotros, con los que interactuamos cotidianamente, pero de los que nos separan barreras cognitivas, abismos culturales, todo ello vinculado con los modos de percibir y apreciar el mundo que nos rodea. Y es que cada generación es portadora de una sensibilidad distinta, de una nueva episteme, de diferentes recuerdos, es expresión “de otra” experiencia histórica (...) donde la cotidianidad juvenil elabora constructos y marcos de referencia que exigen un acercamiento a ese Otro mundo joven que está latente y que opera al margen de parámetros estandarizados, rígidos y ajenos a nuestro sentir.”* (p. 4). Esta definición ya sitúa a un gran sector de la población andina o rural urbana, como es el caso de las colectividades que forman los grupos de sikuris, en una situación de alta dinámica, que principalmente constituyen lenguajes y se expresan desde ámbitos subalternos, desde prácticas no institucionalizadas, o constituyendo sub-culturas.

Por ello es que Jürgen Golte se acerca al estudio de la juventud en nuestros tiempos desde el concepto de “polifacéticos”, sobre el que dice: *“Lo que hemos llamado polifacético debe considerarse en el campo de la relación entre la normatividad y la interacción observable de las personas (...) Las condiciones en una sociedad como la peruana son particularmente propicias para que las interacciones de una persona se desdoblen en facetas diferenciadas. Estas condiciones comprenden la capacidad de interacción en cierto grado de anonimato permisible en una mega ciudad, la marcada jerarquización de una sociedad con una normatividad política y económica frágil, el creciente mundo de consumo y de los medios de comunicación (...) las personas se “fragmentan” en su desenvolvimiento, adecuándose a situaciones sociales y colectividades diversas. Lo polifacético, entonces, casi resulta ser una necesidad en una situación histórica de esta naturaleza. Más aún, en tanto en la sociedad peruana persiste, en contra de una lógica igualitaria en lo político, un comportamiento estamental de exclusión y subalternidad con códigos fuertemente interiorizado; por lo que hay un incentivo fuerte para la fuga de la coherencia de un individuo y para el desarrollo de facetas múltiples de acuerdo con la fragmentación de los espacios sociales y sus normatividades.”*

Entonces la movilización juvenil popular en una ciudad urbana limeña de fines del siglo XX que todavía vive un contexto de marginalidad cultural respecto de “lo andino”, se traduce en la formación de “culturas” o “sub culturas juveniles” las que no son homogéneas ni estáticas, donde: *“las fronteras son laxas y los intercambios entre los diversos estilos, numerosos. Los jóvenes no acostumbran a identificarse siempre con un mismo estilo, sino que reciben influencias de varios, y a menudo construyen un “estilo propio”. Todo ello depende de los gustos estéticos y musicales, pero también de los grupos primarios con los que el joven se relaciona. En el plano de las imágenes culturales, entendidas como el conjunto de atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes, las culturas juveniles se traducen en estilos más o menos visibles, que integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos, provenientes de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales.* (Feixa 1999).

De esta manera es posible explorar la aparición de los conjuntos de sikuris metropolitanos como nuevas formaciones culturales juveniles, expresión de una nueva ubicación sociomusical y sociocultural de estos jóvenes en el proceso de la cultura popular de Lima. Un sector que se enmarca en un contexto actual donde por ejemplo *“frente al desinterés de los jóvenes por la política, la música aparece como un espacio de mayor relevancia para la constitución de identidades.”* (Hurtado s/f: 12). Considerando que *“en muchos sentidos, ser joven se ha vuelto más difícil pues no está muy claro adónde van parar muchos caminos y los jóvenes tienen miedo al aislamiento económico y social. Donde no es de extrañar que se descubra una marcada tendencia a los valores individualistas en muchos países. Aunque los jóvenes siguen creyendo que el gobierno tiene la obligación de ofrecer un salvavidas económico, no están demasiado deseosos de compartir los bienes con los demás y tienen una clara orientación al éxito personal en una economía de mercado.”* En este escenario la generación más joven es considerada tradicionalmente como la vanguardia del cambio social. (Furlong 2000: 18).

De esta manera muchas de estas prácticas culturales como el de los jóvenes sikuris metropolitanos se puede enmarcar en el estudio de los jóvenes “no institucionalizados” o de “prácticas subalternas”, es decir “los otros” jóvenes situados en las márgenes (sociales, culturales y urbanísticos) de la ciudad y que “rehacen” sus subjetividades a través de la autogeneración de proyectos propios (híbridos) que no les brinda la institucionalidad formal sea esta moderna o tradicional, por ello no se ubican ni entre los sectores de música moderna (como el rock subterránea y otras formas de subculturas juveniles) ni entre la música tradicional (los grupos de música sikuris de migrantes, residentes o regionales).

3.6. PRÁCTICAS JUVENILES NO INSTITUCIONALIZADAS

Por institución entendemos un sistema organizado de relaciones sociales que expresan ciertos valores y procedimientos comunes y satisfacen ciertas necesidades básicas de la sociedad: *“Las instituciones de la sociedad son formas organizadas de actividad social o de grupo, formas organizadas de modo que los miembros individuales de la sociedad pueden actuar adecuada y socialmente adoptando las actitudes de los otros hacia dichas actividades”* (Mills 1956: 26). Las instituciones se encuentran entre las normas más formales de una sociedad. Cuando las costumbres y las tradiciones que rodean una actividad importante se organizan en un sistema obligatorio de creencias y comportamiento, se desarrolla una institución que incluye: 1) Una serie

de normas de comportamiento que se han uniformado con sumo grado; 2) una serie de tradiciones, actitudes y valores que las apoyan; 3) un conjunto de tradiciones, rituales y ceremonias, símbolos y vestiduras y otros accesorios. (Mills 1956)

Para identificar, valorar y reconocer las formas de producción cultural juveniles no institucionalizadas recurrimos a las narrativas juveniles (autopercepción, relatos y autobiografías) producto de las entrevistas a profundidad, en sus producciones literarias (artículos, revistas, folletos, etc.), musicales y en sus campos de actividad. Por ello, entre el relato individual (entrevista) y producción creativa colectiva (música), se reconoce una búsqueda de identidad que sitúa a los jóvenes en sus contextos (urbanos, barriales, familiares), en sus relaciones afectivas (amigos, clanes) y por ende, restablecen y recrean las culturas juveniles pues la cultura se presenta a sí misma a través de relatos narrativamente controvertidos. (Benhabib 2006: 31).

Por ello, recurrimos en nuestro trabajo de campo a las técnicas de investigación interactivas que le dan predilección a los relatos (individuales y colectivos) que nos permiten identificar, por un lado qué hacen los jóvenes en los mundos musicales, y por otro, qué valor le asignan a su participación en la agrupación musical, en la apropiación de medios de comunicación relacionados con la creación y producción musical. Allí cobran importancia las narrativas, pues a partir de ellas es posible estudiar las identidades sociales, en especial, las identidades juveniles configuradas alrededor de la músicas urbanas.

Los conjuntos metropolitanos se encuentra situados claramente entre las prácticas culturales “no institucionalizadas” en la medida que conforman redes en un espacio no formal, en un espacio subalterno en primer lugar como son cinturones de la ciudad (que aunque estén situados geográficamente en el centro de la ciudad criolla limeña) y en instituciones marginales (como las universidades estatales). Esto desde ya les accede a un discurso y a prácticas anti hegemónicas construidas y alimentadas desde el borde de lo “no permitido” y lo marginal, casi desde el espacio de lo prohibido. Por ello también la construcción de nuevos y propios territorios, corredores o espacios de desarrollo y el desarrollo de un nuevo ciclo de actividades. Romero (2004: 22) sostiene que las prácticas musicales migrantes son en si fuera de la institucionalidad urbana: *"Hoy en día las músicas andinas, sea indígena tradicional o mestiza, sigue siendo incomprendida por el público urbano principalmente capitalino, debido a que sigue manteniendo un nivel de expresión estética basado en normas muy distintas a las de las artes académicas o populares occidentales. No puede por tanto satisfacer los gustos artísticos de los grupos cosmopolitas pues aún conserva su identificación estrecha con un contingente social que sigue siendo antagónico al Perú oficial."*

3.7. CAMBIOS MUSICALES

De hecho, los cambios socio culturales son innatos en toda sociedad y la música posiblemente es la que más la manifiesta y en el caso peruano esta se da aún más después de la imposición colonial y aún más a lo largo del siglo XX con el fenómeno migratorio interno. El fenómeno de la migración del campo a la ciudad (“la andinización de Lima”) y el proceso de urbanización del campo y su incidencia en el cambio en las tradiciones musicales, fue también abordado por estudios antropológicos y etnomusicológicos como la José Antonio Llorens (1983) quien explica el proceso de urbanización de la música andina en Lima desde la polaridad criollos

y andinos. Llorens enfatizando en el papel de los medios masivos de difusión para la diáspora musical junto a la industria discográfica parece afiliarse también al concepto hegemonía y contra hegemonía de marxismo de Antonio Gramsci. En este trabajo se examina el cambio de la “producción musical de las clases populares” afectada por la modernidad donde los géneros tradicionales son desplazados por las modas internacionales. Llorens opina que la homogeneización cultural avanza en contra de la diversidad bajo el disfraz o el argumento de la modernización. Dentro de este marco surge el concepto de “apropiación”, pero fundamentalmente el cambio cultural de la música criolla se define en términos de “homogeneización y asimilación de variantes y estilos locales” y por consiguiente un proceso de “des-folklorización”.

Pese a la visión dual y el concepto de apropiación logra evidenciar los procesos de cambios musicales en un contexto de alta movilidad social, en el cual incluiríamos a esta juventud limeña “apropiándose de una música extraña”. Sin embargo, si consideramos que los conceptos de cultura e identidad no es objetivable ni se trata de un sistema al cual se adscriben pertenencias individuales, sino por el contrario son construcciones teóricas que han buscado muchas veces objetivar las acciones, prácticas y relaciones individuales como colectivas. Muchas investigaciones sobre la música y la cultura identidad y sociedad se han enfocado desde el dualismo de integración y desintegración y al mismo tiempo sobre rupturas y continuidades, por lo que podemos decir que en realidad las músicas y la cultura o identidad no cambian, ni se desintegran o integran no se rompen, la práctica de las personas si y por estos tiempos no en una sola dirección, sino varias a la vez. Por ello hacemos importante el uso de conceptos como el de hibridez (García Canclini), polifacéticos (Jurgen Golte) y multiplicidades (Raúl Romero).

Sin embargo analíticamente es importante ver desde una mirada supra individual los cambios operados a la vista externa que mejor denominaremos momentos históricos. Más aun el caso de estos grupos urbanos no tiene más de 3 décadas son en general producto de la Lima de fines del siglo XX entonces históricamente hablando se trata de un periodo recién de inicio de un movimiento que promete una mayor continuidad y nuevos tránsitos musicales y culturales.

3.8. IDENTIDAD E IDENTIDADES ANDINAS Y URBANAS

Qué duda cabe que la identidad se evidencia en tanto se convierte en colectividad, o dicho también: una colectividad se materializa vía la identidad. Son intrínsecos. De manera clásica se considera que para ser colectiva la identidad tiene que salir del mundo individual y expandirse a las esferas del grupo y lograr la vigencia de valores y normas duraderas. La identidad diferencia a un grupo de otro y puede ser permanente más allá de la época o de los cambios sociales. Para Durkheim, por ejemplo la idea de identidad colectiva está directamente relacionada a conciencia colectiva, a sociedad con mayúscula, es decir trasciende más allá de los individuos. Mientras que para George Mead la identidad existe en tanto el reconocimiento por el “otro” desde nuestra propia existencia y supone reglas y orden. Las miradas estructurales y funcionalistas parten del supuesto que la identidad se encuentra relacionada con sociedad en armonía, mientras que miradas más actuales sugieren que las identidades muy por el contrario sólo se manifiestan en momentos de competencia y necesidad de diferenciación, es decir, en medio de una tensión por el cambio.

Siguiendo a Cornejo Polar (1996), por identidad colectiva entendemos el complejo de imágenes con el que un grupo social se reconoce y define como tal, estableciendo desde allí redes de pertenencia y también sistemas de inclusión y exclusión, entonces, en las sociedades andinas (varias) o en el mundo andino (uno sólo) lo que se tiene ahora no son imágenes globales, unívocas y estáticas, como antes, sino más bien, una serie de “constructos” histórico-sociales que pertenecen a grupos y momentos diversos. Mientras que las visiones estructuralistas o escencialistas de la cultura y la identidad suponen un constructo propio, de un grupo social, en base a los caracteres que puedan ubicárseles a este grupo, sean étnicas, lengua, costumbres, etc. Estas concepciones teóricas se refieren a la cultura y la identidad como sistemas que son de alguna manera independientes de los individuos concretos, en un tiempo determinado, imágenes, símbolos, normas, valores, fijas a las cuales el individuo en su socialización deberá asumirlas para formar parte de este grupo social, y ser portador de ellas para su transmisión herencial y así prolongar su existencia. Estas formas de pensar son ilógicas, no tienen asidero en las sociedades contemporáneas (Turino 1992).

De esta manera en la actualidad es imposible hablar de la existencia de “una” identidad, tampoco podemos entenderla en su acepción clásica, que designa “totalidad”, inmodificable o sustentada en la tradición que supondría una existencia global, estática y capaz de asimilar al individuo de acuerdo a las reglas y normas ya establecidas. Henrique Urbano (2000) hizo ya una gran explicación sobre el adverso determinismo de la fuerza de la tradición inclusive para la formación de las identidades. Por otro lado se encuentra la posición post-estructuralista que sostiene la existencia vaga y flotante de la identidad, es decir una suerte de que ésta existe en determinados momentos y lugares para luego desaparecer cuando es conveniente, para el caso de la identidad andina este es un lado extremo, puesto que creemos que sí es posible entender a la identidad andina como algo formado y diferenciable.

Por otra parte se encuentran las posturas intersubjetivas que suponen que la identidad resulta cambiante y múltiple o polifacética (Golte y León) y depende más del sujeto social que la construye que del objeto en sí, si es que ese objeto efectivamente existe como algo totalmente independiente de las conciencias que lo perciben (Cornejo Polar 1996). En esta línea considera Henrique Urbano (1997) que la modernidad es más una cuestión de racionalidad, una actitud mental, que se recrea en la subjetividad de los individuos (identidades) pero que igual estos se construyen en las prácticas sociales y tienen efectos reales en el mundo. (Turino 1992).

Por lo tanto, uno de los principales caracteres que hemos encontrado al hablar y escuchar sobre la identidad en los conjuntos de sikuris, es que el peso de la tradición es enorme sobre ella, existe una apasionada recurrencia al pasado y a “lo glorioso” que fue. Al punto que todo tipo de cambio cultural supone aculturación. Ignorando apreciaciones como las de Guillermo Nugent (1992) y Cortázar Velarde (1992) que dice que *“por ejemplo, los migrantes en Lima es un proceso mediante el cual los migrantes han pasado de ser waqchas (huérfanos) a ser ciudadanos, puesto que la ciudadanía implica un sentimiento de igualdad y una conciencia de los propios derechos. La nueva identidad de “ciudadano pobre” -como dice Nugent- se basa pues en el terreno del mutuo reconocimiento, de la toma de conciencia y de los sentimientos. Si por las experiencias comunes de lucha, solidaridad y organización por la que pasan los migrantes en su sobrevivencia en Lima; todo este cúmulo de experiencia funda una nueva identidad ciudadana y, por lo tanto, un nuevo sujeto social con una: identidad popular moderna.*

La tradición en los pueblos andinos existe, e incluso hoy más que nunca va perdiendo espacio las formas clásicas en que la concebíamos a ésta, es decir, va dejando de guiar la vida social andina actual, los indios han dejado de serlo y hoy han pasado a ser campesinos, ciudadanos. Lo cual implica no sólo que están asumiendo nuevos patrones de vida socio-cultural, sino implica el desarrollo propias normas y valores planteados y desarrollados por ellos mismos, influenciados lógicamente entre muchos factores por formas de vidas externas o foráneas y también pasadas. Este proceso no es una negación a su pasado, a su tradición, ésta existe y seguirá existiendo en la medida que le es válido en su carrera acelerada por los nuevos rumbos de finales de siglo. Ahora bien, ¿en qué medida es necesaria la tradición para la construcción de la identidad? Alberto Flores Galindo y pablo Macera desarrollan esta manera de ver la identidad, desde esta perspectiva es difícil asumir la idea de una “modernidad popular” que funda identidades totalmente nuevas, puesto que para ellos no resulta tan fácil -ni necesario- deshacerse de las huellas de un largo pasado, de la tradición. La utopía andina desarrollada por Flores Galindo sustenta que el pasado es la más importante fuente para la construcción de la identidad para el presente y el futuro: encontrar en la reedificación del pasado la solución a los problemas de identidad. Para él los cambios acarreados por la modernización violentos y poderosos no hacen mello en el pasado. ¿Pero, en qué medida es posible prescindir del pasado para comprender el presente y más aún para la formación de la identidad cultural?

También el marxismo determinista de las décadas pasadas, insistía en el peso que tenían las estructuras sociales sobre el individuo, es decir las identidades ya estaban establecidas y eran asumidas o aprehendidas por el sujeto en su socialización. Exageradamente las identidades también eran dirigidas ideológicamente y la existencia de la identidad clasista era otra forma de pensar en el tema.

Thomas Turino, llama a estas (el que discursan los conjuntos de sikuris metropolitanos en los años 80) visiones estructuralistas “esencialismo cultural”, y, estudiando a los migrantes conimeños (Puno) y su organización y desarrollo social en Lima, argumenta que el "esencialismo cultural" se refiere a la creencia en que una persona o miembros de un grupo tendrían una cierta esencia, una cierta identidad y cosmología, y mantendrían ciertas prácticas e ideas simplemente debido a su lugar de procedencia, como si tales cosas fueran legados naturales y estables, en vez de construcciones sociales. La "totalidad orgánica", excesivamente homogénea, o modelo cultural superindividual, tan predominante en la antropología y etnomusicología tempranas, se relaciona con esta idea, al igual que los marcos dualistas comunes que se refieren al "contacto cultural", la "occidentalización", la "urbanización", la "aculturación", la "modernización" y la "continuidad cultural y el cambio". Las visiones esencialistas de la cultura ignoran la subjetividad de los individuos y las relaciones históricamente específicas de las condiciones externas, el lugar preciso donde la "cultura" se crea, recrea y transforma dialécticamente.⁷

⁷ Otro peligro es que el esencialismo cultural sostiene la visión sobre la posición de los pueblos subalternos, entendida como "natural", inmodificable e incontestable. Una posición alternativa, frecuentemente calificada de post-estructuralista, subraya la naturaleza ambigua, situacionalmente relativa y socialmente construida de la identidad, las prácticas sociales y el significado. Estos tienen dificultad en señalar el carácter polisémico de la identidad y de la práctica social. Además prescinden de las ideas de que las tradiciones, los significados sociales convencionales y los marcadores de diferencia cultural existen para los peruanos de la sierra. Más aún parecen soslayar la idea de que las tradiciones suelen ser muy importantes para la gente que las practica y es probable que no sean como los elementos menos importantes. "Desde mi perspectiva, es crucial distinguir entre las representaciones de un esencialismo etnográfico y los sentimientos de esencialidad que la gente puede tener sobre sus propias tradiciones, artes e identidades. Este trabajo es un intento de encontrar un campo intermedio entre las concepciones fijas y materializadas de la "cultura" y las visiones post-

Entonces en vez de hablar de aculturación podemos hablar de construcción de nuevas prácticas sociales, simbologías, imaginarios colectivos, etc. Que en la medida que el individuo se ha soltado de sus amarras (la tradición), busca su propia conquista en un nuevo espacio donde la tradición y la modernidad son racional e inconscientemente usadas. Al igual que el desarrollo socio-cultural de los pueblos andinos ha sido y son desiguales, la construcción de identidades es desigual y multiforme donde la identidad andina sólo queda como un discurso simpático (basado en “lo que fuimos” y convirtiéndose “en un queremos ser”). Las poblaciones andinas asentadas en Lima, así lo demuestran y los conjuntos de zampoñas a la que pertenecen no de manera exclusiva, sino en alternancia con otros gustos musicales, es una evidencia inobjetable. El nuevo tránsito cultural implica que necesariamente el actor rompa -conscientemente o no- con su pasado (costumbres, tradiciones, etc.) para asumir voluntariamente un nuevo proyecto o estilo de vida social: *“Por definición, el proyecto de una sociedad humana y liberada supone la renuncia a una continuidad con el pasado, pues si no fuera así el planteamiento consciente de un proyecto sería algo ocioso. Parte central de la identidad es la voluntad de construir una realidad común a los otros.”* (Nugent 1992: 23). Pero no por ello la identidad se torna arbitraria: *“No es que, la posibilidad de un campo simbólico y cultural que garantice el esfuerzo por tener una identidad desaparezca en las sociedades contemporáneas. No. Lo que sucede es que la identidad colectiva pasa a ser el resultado de una decisión consciente y no el asentimiento indiscriminado del “así es porque es así” o “es así porque siempre fue así”. La identidad pasa a ser algo inscrito en nuestro tiempo, éste que nos sirve de referente y de razón de ser para construir en un espacio más o menos dilatado las relaciones sociales que servirán de estructura a la identidad del grupo o de la sociedad.”* (Urbano 1997: 25)

Cornejo Polar sustenta que las décadas pasadas tal vez fue necesario o común buscar un proyecto de identidad nacional para enfrentar los traumas de la conquista y de la guerra con Chile, y que el mestizaje sería la solución a este “problema de identidad” y pensar al Perú como nación. Pero ahora, que todo está mezclado -dice Cornejo Polar- es cuando menos atractivo resulta la ideología del mestizaje: Se pensaba al Inca Garcilazo de la Vega como el “primer peruano” y era el ejemplo más claro de la posibilidad de mezclar armoniosamente los dos mundos, dos razas, hoy, sin embargo el descubrimiento de Guamán Poma de Ayala implica una desarticulación de la primera idea y la aceptación del Indio cronista como aspiración con la idea del anti mestizaje. La ideología del mestizaje en estas últimas décadas en vez de reunir consensualmente a las formaciones sociales y principalmente a las élites intelectuales y políticas no ha hecho sino dividir en proyecciones diversas apareciendo y afiando conceptos como etnicidad y la idea de la pluriculturalidad.

No se ha logrado realizar el gran proyecto de hacer del Perú un Estado-Nación que era la aspiración máxima de los tiempos populistas del país y a la que se suponía iba a coadyuvar la

estructuralistas más recientes.” Para Turino que estudia las organizaciones y acciones de los residentes conimeños en Lima “No se puede abordar esta situación como una continuidad de la cultura andina con cambios derivados de su experiencia en Lima, y tampoco al reverso”. Pero también sería igualmente ilógico -dice Turino- sostener que la situación entre los residentes conimeños se comprende mejor en términos post-estructuralistas como una ruptura de la coherencia cultural y de la existencia de identidades flotantes y ambiguas. Para los miembros del Centro Social, el énfasis puesto en la identidad conimeña serrana en su comunidad creada en Lima y en los emblemas musicales para esta identidad y comunidad no son asuntos pertinentes para la reflexión o la especulación; son fundamentos esenciales de su vida social. Las formas de acción desarrollada por los migrantes en la capital no son andinos ni tampoco criollos. Según el autor el esencialismo se basa en creencias incuestionables, pero no existe en las masas migrantes el esencialismo ni tampoco se puede estudiar desde esta perspectiva, sino desde lo esencial.

idea de mestizaje, y sin haber concretado este proyecto, incluso se afirma que es innecesario, y se busca hoy la idea de una nación más grande que abarca la idea de una sociedad mundial. Por lo tanto salta la interrogante ¿Hasta qué punto el tema de la identidad puede ser posible? ¿Necesario? Cornejo Polar afirma: “Sospecho que el problema de la identidad es un falso problema e intuyo además que la identidad nacional no es más que la socialización más o menos eficaz de ciertas imágenes producidas por una o varias elites intelectuales y/o políticas. Por eso es que en determinados momentos, sobre todo cuando no hay una hegemonía clara, las predicaciones sobre la identidad combaten entre sí, imaginando naciones distintas, casi incompatibles, en busca de un poder que finalmente permita que una de ellas se imponga como la única auténtica.”

Por lo tanto, siguiendo los argumentos de Nugent, Cortázar, Cornejo, Turino, Urbano y otros, vemos que los conjuntos de sikuris han demostrado (pese a su discurso esencialista) que la identidad dejó de ser una promesa o una búsqueda terca con miras al pasado (utopía andina), y se ha convertido en una activa y consciente acción colectiva mirando al futuro. Puesto que ante la capacidad creadora y transformadora de los sectores populares ceden las viejas jerarquizaciones étnicas y las diferencias culturales, es decir se construyen nuevas identidades. (Urbano 1997).

3.9. ESCENARIOS ETNOGRÁFICOS

Los cambios que presenta Lima a fines del siglo XX ocurre desde las primeras décadas de este siglo principalmente ocasionado por las primeras oleadas de migrantes procedentes de las provincias andinas, que luego se harán incontenibles en los años 60, alterando por completo el rostro de la capital y convirtiéndola en una ciudad mayoritariamente provinciana. El encuentro entre los resquicios de la sociedad criolla urbana y la cultura andina dominada representada por los migrantes, produjo en ella profundas transformaciones. Recordemos que la población urbana alcanzaba sólo el 35% de la población en 1940 y llegó alrededor del 70% en 1993.

En los hogares de los migrantes ocurrió una interacción entre la cultura andina que ellos expresaban y el impacto con las formas y prácticas urbanas, de por medio estuvieron los medios masivos de comunicación, como un elemento relevante de la socialización que influyó en las preferencias socioculturales de los jóvenes hijos de migrantes y, en ese camino, en la búsqueda de una nueva identidad cultural. Esto conllevó, por un lado, profundas transformaciones en la sensibilidad generacional juvenil migrante.

En esta lima, se forma el movimiento de sikuris metropolitanos, de alguna manera con un sello marginal, por ello su carácter subalterno siempre lo empujará a presentarse como colectivos “anti hegemónicos”, con prácticas “contestatarias” que si bien fueron muy claramente configurados en los años 80 (que los hizo inclusive ser partícipes de ideas radicales como las de Sendero Luminoso), se pude ver que hasta la actualidad siguen perfilados en espacios anti hegemónico como las protestas y movilizaciones anti gubernamentales, aunque claramente también transitan escenarios hegemónicos como pueden ser pasacalles auspiciados por los gobiernos de turno y otros. Estos principales escenarios etnográficos o lugares de tránsito de estos conjuntos son:

Las Universidades.- El auge máximo de estas agrupaciones —en general de las organizaciones populares— se logra en la década de los 80, (87, 88 y 89) estos años marcan un

gran hito en el desarrollo de estas agrupaciones, los festivales folklóricos -principalmente universitarios- eran masivos y se convirtieron en grandes escenarios de encuentros musicales. En estos años las organizaciones políticas de izquierda y populistas, se relacionan con el folklore andino, y muchas organizaciones como Sendero Luminoso y el MRTA incluyen dentro de sus estrategias la formación de grupos de zampoñas, con el objetivo principal de realizar "trabajos" políticos.

Entonces la UNMSM se convierte en un espacio y escenario vital para el desarrollo de este tipo de agrupaciones, no estaban exentas la Cantuta y la UNFV, Universidad Agraria La Molina y la UNI, por estos tiempos prácticamente no existía una universidad popular o estatal que no tuviera un grupo de zampoñas. Cada aniversario de facultad, o de algún gremio era celebrado con festival de carácter cargadamente ideológico y folklórico. Es tal vez en las universidades donde más se desarrolla una idea del marxismo muy compatible al carácter de la cultura andina, principalmente por el carácter comunal y colectivo. La lucha por el cambio social en los discursos de los grupos que se desarrollaron este contexto fue una constante.

Los barrios populares.- El otro espacio de acción de estos conjuntos y por lo tanto tomado en cuenta son las actividades en los sectores populares, principalmente por convocatoria de las organizaciones (clubes de madres, sindicatos, asociaciones, etc.). Pero más que el análisis etnográfico de estos espacios, es importante el indicador que deja la preferencia por estas actividades.

Los fiestas regionales.- El espacio más importante en los años 80 para los conjuntos metropolitanos fue el de las fiestas costumbristas de los migrantes altiplánicos en Lima (también llamadas fiestas patronales o regionales) y otros diversos encuentros festivos (inclusive los eventos cotidianos como matrimonios, cortes de pelo, cumpleaños, etc.). Estos momentos culturales en las décadas iniciales de su desarrollo en Lima, eran escenarios muy característicos de la cultura puneña en Lima, de alto contenido costumbrista y, por lo tanto, casi únicos momentos de aparición de los sikuris regionales como también de diversos rituales propios de la cultura migrante. De esta manera estos espacios representaban para los grupos metropolitanos una fuente de vasto aprendizaje cultural, el lugar perfecto donde se podía aprehender la cultura tradicional altiplánica vía la "vivencia", para poder conocerla, respetarla, practicarla y difundirla.

Por otro lado, los grupos metropolitanos luego de este aprendizaje y de ponerlo en práctica, intentan participar artísticamente en ellos, por lo que buscan ser invitados. En cuanto hay una invitación se esfuerzan por ofrecer una buena actuación que, indudablemente, manifiesta esta obligación de auto considerarse portadores de esta tradición altiplánica (aun cuando en su mayoría de casos los alferados o encargados de los eventos no tengan ideas específicas sobre el sikuri). Sin duda, esta es la oportunidad de legitimarse como portadores o representantes del sikuri. Estos escenarios regionales revitalizan y empujan a una mejor preparación a los grupos metropolitanos en la medida en que no solo generan entusiasmo y deseos de participación entre sus integrantes. Entonces, por lo que muchas veces las presentaciones en otros escenarios no tienen la importancia y trascendencia que obtiene una invitación a una fiesta patronal puneña.

La búsqueda de los escenarios regionales es la búsqueda de legitimidad y realización artística. En esta búsqueda es que los grupos universitarios adquieren un doble carácter, pues además de tratarse de agrupaciones que representan al sikuri (por ello se esfuerzan para hacerlo lo más fidedigno posible) en un trabajo de difusión y enseñanza, se convierten al ingresar al espacio regional en grupos en sí mismos, donde no buscan "representar" sino "ser".

Los encuentros y/o concursos.- Si bien en la actualidad no se le puede considerar como un evento regional, su nacimiento y primera década lo caracteriza como tal. Fue pensado justamente como un espacio para aglutinar y fortalecer a las organizaciones puneñas en Lima y para exhibir sus potencialidades artísticas. El concurso Túpaq Katari es un evento anual que organiza la Asociación Juvenil Puno (AJP) desde el año 1978, y su denominación refiere al rebelde aymara Julián Apaza Nina, quien se levantó en armas contra el poder español el año de 1781 en el sector altiplánico (Alto Perú).

Justamente el ser en un inicio un espacio “puramente” regional lo convirtió en una fuente primaria de material artístico para los conjuntos limeños, a los que entonces era común verlos con grabadoras en mano alrededor de los conjuntos que participaban. Por estos tiempos los conjuntos regionales habían empezado a crecer y la competencia incentivaba la diferenciación y la preocupación por todos los rasgos del sikuri en sus pueblos de origen. Así se constituyeron los estilos y sus marcas musicales, como los vestuarios, la instrumentación y el repertorio. En esta medida es entendible la suspicacia que causaron los conjuntos metropolitanos al pretender compartir escenarios con quienes eran sus referentes. Por estos años se cuenta que en los concursos se revisaban los documentos de identidad de los participantes para constatar su procedencia o ligazón altiplánica. En realidad no necesitaban tanto de esto debido a que los mismos grupos no se arriesgaban a integrar a los jóvenes limeños, lo que significaría exponer su reputación. Sin duda, los 80 fue una época muy importante para este encuentro que se caracterizó por exponer la mayor cantidad de grupos regionales, muchos de los cuales desaparecerían para los años 90 y 2000.

Habría de pasar más de media década para que los primeros conjuntos metropolitanos, después de una búsqueda constante, fueran parte de este concurso. Sin embargo, el recuerdo de las primeras negativas ha quedado como una huella imborrable, como hemos descrito en los títulos anteriores. La apertura del Túpaq Katari para los metropolitanos también obedece a una presión basada en su crecimiento y mejora artística, pero aun así estos son recibidos como invitados empujando la posterior apertura de una nueva categoría para ellos, diferenciándolos claramente e imposibilitándolos -lógicamente- de competir con los regionales (es decir, entre imitadores e imitados). En los años 90 se puede ver claramente ya una aceptación de los metropolitanos cuando quedan establecidas las dos categorías, las que concursan entre sí paralelamente (metropolitanos o universitarios por un lado, y por otro los regionales), es decir todavía no hay competencia entre estos dos movimientos directamente. Pero para finales de los años 90, la crisis de los dos movimientos era muy evidente, al punto que presionó nuevamente a los organizadores a dar un giro final, eliminar las categorías divisorias y hacer una sola. Para inicios de los años 2000 los conjuntos metropolitanos prácticamente eran mayoría pues había podido revertir la etapa de crisis, mientras que los regionales se habían sumergido en una crisis de largo plazo.

3.10. IDEOLOGÍA Y POLÍTICA, SOCIALISMO Y ANDINISMO

La palabra “ideología” es la más utilizada y mencionada en los análisis políticos pero ha perdido su valor analítico y se usa sobre todo como una etiqueta asignada a ideas que rechazamos, es decir se usa más en sentido peyorativo, generalmente como sinónimo de “dogmático” o “doctrinado”. En nuestro caso a los conjuntos de sikuris metropolitanos se les articula muy íntimamente con la ideología de izquierda a la cual denominaremos también ideología marxista o comunista que son los términos que ellos mismos usaron (usan) como sinónimos en la cotidianidad.

Hacia la mitad de la década de los 70, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos contaba con un Elenco más o menos estable de Música (estudiantina) y Danzas. La consigna principal del Centro de Folklore de la UNMSM (CUEDFUSM) era la de estudiar, rescatar y difundir el arte de los pueblos andinos. Arte y cultura que era no solo contrapuesta a la sociedad criolla o urbana de Lima. Así lo señala por ejemplo una entrevista el año 1981 al Secretario General de la Junta Directiva del Centro de Folklore de San Marcos: "El CUEDFUSM es (...) una entidad artístico-cultural que tiene principios propios que concibe el arte; primero como un medio de llegar a la conciencia del pueblo y transmitir mensajes acerca de nuestra realidad, y segundo, como un proceso de estudio, investigación y práctica (difusión) que tiende al desarrollo de una conciencia popular orientada a contrarrestar la influencia de ese otro arte: de los alienante, de lo extranjero, pero más difundido en nuestro medio."⁸ Así, el nacimiento de grupos o instituciones particulares dedicadas al folklore (diferentes de las organizaciones que los migrantes andinos ya empezaban a formar: clubes, asociaciones, etc.) nacen con un sello ideológico y político. En el caso de la UNMSM que da nacimiento al Centro de Folklore (una de las organizaciones pilares en este campo) es una idea y tarea incluida en los planes y discursos de la FUSM (Federación Universitaria de San Marcos) y dentro de ella el FER (Frente Estudiantil Revolucionario) que controlaba la FUSM. Afuera de la Universidad, el discurso reivindicativo desde grupo políticos e ideológicos izquierdistas del arte, prepara el espacio propicio para la aparición de grupos de arte folklórico dirigido por intelectuales. La Asociación Juvenil Puno (AJP) fundado en 1970, se convierte, en este contexto, en una organización que conjuga muy bien la ideología socialista con el arte andino, siendo quizá el primer grupo que dirige su accionar a los sectores populares y sindicales. El Centro de Folklore también había dirigido sus aspiraciones a ser una organización al servicio de las clases populares (al parecer el contexto de dictadura era un factor importante) y en su afán de revitalizar y ampliar los cursos extensivos de folklore al interior y exterior de la universidad, se le encarga al puneño Sr. Vicente Mamani Hilasaca el dictado de los cursos de zampoñas de la Escuela de Capacitación en Folklore de este Centro, a partir de estos cursos y por la acogida que tiene este arte altiplánico; se forma la primera promoción de sikuris de no puneños en la Universidad de San Marcos, que luego toma el nombre de Sikuris de San Marcos y más adelante de Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CSZM).

El primer grupo de zampoñas metropolitano nace en un contexto definido entonces por aspiraciones populistas, donde el arte andino es contrapuesto a la sociedad criolla, a las clases

⁸ Se puede leer en la misma entrevista al sanmarquino Hipólito Suarez Mucha "Además, aludiendo a Mao Tse Tung: «en la sociedad de clases (...) todas las ideas sin excepción, llevan su sello de clase”. En el mismo número de la Revista Tupay del Centro de Folklore se lee una entrevista al Dr. Edgar Meza Aréstegui actual Director del Centro de Folklore de San Marcos: "...es decir, el Centro de Folklore de San Marcos es una Institución de Arte y Cultura que está al servicio del pueblo y que trabaja por la revaloración del folklore nacional y que lucha permanentemente por una cultura de nueva democracia." 1981.

dominantes, y ligado a los sectores populares, gremios y a los discursos y planes socialistas que era el plan de la izquierda comunista peruana. Nace como parte de la labor artística de reivindicación del Centro de Folklore en 1977, pero después de siete años, cuando en 1984 se retira del Centro de Folklore en un contexto de pugna y "rompimientos" al interior de ésta (hechos que dio origen inclusive a otro grupo de danzas). Elaboran su propia forma de organización y reglamentación, es decir, los principios y objetivos que regirán su vida institucional, ahora desligada del Centro de Folklore (estatuto⁹), la cual está basada en los documentos que sustentaban las organizaciones de este corte (asociaciones principalmente).

Al igual que el CZSM, todos los grupos metropolitanos nacen sin un objetivo comercial ni lucrativo, tampoco como un grupo exclusivamente musical. Como encontró la investigadora Ruth Timaná (1992), a pesar de que —suponemos, porque así lo indican sus denominaciones— la razón principal de un grupo de zampoñas es el aspecto artístico, todos estos grupos buscan constituirse como asociaciones culturales cuya labor no sea sólo hacer música sino planificar objetivos y estrategias para cumplirlos, además de evaluar acciones. Los grupos metropolitanos en su mayoría nacen y adquieren un carácter social y cultural definido. Por ejemplo, ninguno de estos grupos realiza presentaciones artísticas en escenarios “impropios” (a las cuales pertenecerían las actividades de la “clase burguesa” o dominante, criolla, también las actividades o hechos políticos, inclusive de los partidos formales de izquierda, salvo que dicho partido político tuviera su grupo de arte, como era el caso de un Conjunto de Zampoñas de San Marcos que pertenecía a las filas de Sendero Luminoso y que habían salido del CZSM) (Acevedo 2000). Es esta la definición de un grupo metropolitano, el inicio y desarrollo está determinado por objetivos culturales -o políticos- específicos: "difundir, investigar y desarrollar este arte" será el móvil principal de su formación, integración y desarrollo. Institucionalmente buscan conformarse como organizaciones culturales auto financiados, con objetivos, fines y acciones delimitados, de corte netamente populista y que buscaban principalmente la revalorización, difusión y desarrollo del arte puneño en Lima.

Es necesario indicar que la labor artística y cultural de estos grupos en su totalidad lo realizan bajo los marcos de una ideología al cual hemos denominado andinista, que principalmente se sustenta en la revalorización de “lo andino”, la existencia de este principio¹⁰ (con algunos cambios en la forma o discurso y en otros casos tácitamente) se prolonga hasta el final del presente trabajo. Pero definitivamente, algunos grupos no sólo no estaban exentos de la ideología marxista del arte, sino muchas veces esta (o estas, en plural) ideologías políticas¹¹ regían su trabajo cultural. “El artista y la época”, por ejemplo, de José Carlos Mariátegui, era un libro obligatorio en los integrantes de un conjunto de zampoñas, universitario principalmente.

También es necesario hacer una distinción dentro de los grupos metropolitanos entre grupos universitarios y grupos metropolitanos propiamente, entre estos la principal diferencia que principalmente en la década de los ochenta podemos ubicar es que los universitarios muestran

⁹ El CZSM tendría de cuatro a seis versiones de estatuto hasta el año de 1996, en la actualidad, al interior del Centro de Folklore tienen un reglamento interno.

¹⁰ La revalorización del arte andino es tomado por estos grupos no como un fin sino como un principio de existencia. (estatuto CZSM)

¹¹ Referirse a ideología política, necesariamente implica tener en cuenta las diferencias o variantes entre estas, puedo presentar tres casos para ejemplificar: El CZSM tenía entre sus objetivos el camino al socialismo, existía a la vez grupos de zampoñas pertenecientes al movimiento maoísta Sendero Luminoso con objetivos políticos definidos, el movimiento guerrillero MRTA también presentaba grupos de zampoñas. Entonces estamos ante ideologías políticas de izquierda que difieren entre ellas.

mayor actividad ideológica, política e intelectual, es decir tienen mayor compromiso con la defensa de la cultura andina. Estos también tienen en su historia organizacional, un desarrollo accidentado (expulsiones o divisiones por ejemplo), mientras los metropolitanos de barrios o asociaciones libres tienen una evolución “menos accidentada”, lo cual sin embargo no niega el discurso andinista que también les es propio. Pongamos como ejemplo al CZSM: En 1984 se retira del Centro de Folklore que le da origen, en 1988 expulsa a cuatro integrantes quienes se declaran pertenecientes a las filas de SL y al parecer son los promotores de la formación de un CZSM al interior de Centro de Folklore (lo cual pone en escenario a dos CZSM), en 1991 se realiza el I Plenario de CZSM que da como resultado el retiro de una cantidad de integrantes «viejos» quienes forman el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo de la UNMSM, a finales de ese mismo año son arrestados y encarcelados integrantes del CZSM que se habían formado a raíz de la expulsión de 1988 los cuales se encontraban en plena actuación artística y labor proselitista en un barrio marginal de Lima. en 1996 el CZSM se reintegra al reorganizado Centro Universitario de Folklore de la UNMSM que en general había entrado en una etapa de reorganización, en 1997 una cantidad considerable de integrantes retirados y adversos a este proceso de reincorporación conforman un CZSM (poniendo por segunda vez en el escenario a dos CZSM).

Sin embargo estas circunstancias no son ajenas a los grupos extrauniversitarios, por ejemplo, el grupo de zampoñas que se forma en base a la segunda promoción de sikuris del Centro de Folklore hacia 1980, Kunanmanta Zampoñas, sufre hacia 1985 una “división grupal”, originándose dos grupos con iguales nombres pero de diferentes posiciones ideológicas, situación que duró hasta finales de la década cuando una de ellas –al parecer simpatizantes de grupos político radicales- se desarticula por alguna razón.

Su desarrollo, presentaciones y discursos, están inmersos en la ideología izquierdista, su objetivo principal: *"difundir este arte popular ligado al pueblo camino al socialismo..."* *"contribuir a la peruanización del Perú con miras al socialismo."*¹². Los principales escenarios de acción son los sectores marginales de Lima, actividades folklóricas dentro o fuera de la universidad, instituciones u organizaciones, siempre y cuando tengan un carácter popular, folklórico o cultural, compatible con sus principios de clase e ideología.

Por lo mismo las discrepancias al interior del grupo o inter-grupal eran de carácter ideológico y/o político y a veces las musical. La existencia de una "Coordinadora de Grupos Metropolitanos" que los agrupara fue posible hacia 1986, sin embargo, esta organización no llega a canalizar bases coherentes de acción, objetivos, fines, etc, ni una relación coherente entre los grupos, obstaculizado principalmente por las diferencias teóricas-ideológicas intergrupales. Uno de los pocos alcances de esta coordinadora fue realizar encuentros artísticos anuales que se dan inicio hacia 1989 ("Encuentros de Sikuris Metropolitanos") cuando ya, la des-ideologización de estos grupos estaba en marcha, para entonces estas diferencias ideológicas, habían desembocado, sino, en una división grupal, en la desaparición de algunos grupos.

El auge máximo que tienen estas agrupaciones es en la década de los 80, (87, 88 y 89) estos años marcan un gran hito en el desarrollo de estas agrupaciones, los festivales folklóricos - principalmente universitarios- eran grandes escenarios de encuentros musicales, y le dieron una característica infaltable a estas actividades, así mismo las actividades políticas de Sendero

¹² Estatutos del conjunto de zampoñas de la UNI (Universidad Nacional de Ingeniería) y la UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Luminoso y el MRTA acentúan esta expresión, -éstos grupos políticos tenían dentro su organización un grupo de zampoñas los cuales realizaban "trabajos" políticos-, también otros escenarios son convulsionados; como los encuentros y concursos.

En este tiempo se alcanzan diversos escenarios y alto nivel difusorio, las organizaciones populares, instituciones culturales, colegios, universidades, AAHH, barrios populosos, etc, son escenarios donde crearon muchas veces, semillas de nuevas tropas de zampoñas o instituciones culturales, casi todas las universidades tenían un grupo, o más, de zampoñas, otra gran cantidad de colegios, parroquias, y otras organizaciones barriales y populares dan inicio a este gran movimiento tardíamente, cuando al parecer el espacio de acción ya les era impropio. Otros aspectos de este auge son el impulso que las reuniones, discusiones, conferencias, etc., sobre el tema. El CZSM, en este aspecto logra el mayor alcance cultural (conferencias, plenario, exposiciones, etc.).

En el nivel teórico-ideológico, las discusiones o acuerdos se rigen por la teoría social andinista y que rige la concepción mayoritaria de los integrantes, el contenido, es la alternativa musical andina a las corrientes foráneas, el sentido valorativo de la cultura andina y la oposición frente a la cultura occidental y hasta el ámbito social urbano o burgués. En este aspecto existía un alto grado de homogeneidad entre los integrantes que fue determinante para el fortalecimiento grupal.

Con el inicio de la década de los 90, el quiebre de los postulados, populistas, las teorías indigenistas, la crisis de la institucionalidad peruana -principalmente popular- y determinado principalmente por el quiebre de las ideologías políticas de izquierda y el marxismo; nuevos integrantes, escenarios, espacios de acción, y nuevas concepciones teóricas dan inicio a generalizadas transformaciones, y por lo tanto a otra gran etapa decisiva en estas organizaciones.

3.11. MÚSICA DEL CAMPO A LA CIUDAD

El sikuri de ser una música indígena y estar ligada a un contexto social específico, en comunidades menos integradas al mercado, se desvincula de lo ritual, de las actividades agrícolas y de sus significados mágico-religiosos para convertirse en un producto cultural de consumo libre y masivo (Romero 1999). Ciertamente en el transcurso del presente siglo se ha convertido en música mestiza y de acuerdo a Romero es la razón por la cual se desentienden de su contexto y cobra una dependencia: *"En este nuevo contexto la música ha perdido su responsabilidad social y asume un papel ciertamente ajeno a la vida cotidiana, ya no tiene una complicada red de significados que asume en virtud de ser parte integral de la vida religiosa y cotidiana del campesinado"*. (p. 25)

Es que obviamente las transformaciones que ha experimentado la música andina en el contexto capitalino como en sus lugares de origen surgen también como resultado de los cambios ocurridos en la sociedad peruana, en el caso capitalino las migraciones suponen transformaciones profundas y en el caso de los escenarios andinos también se asiste a una mayor difusión de la "racionalidad" urbana. Entonces de acuerdo a Raúl Romero (1999: 27) los Sikuris Metropolitanos son un producto de una necesidad del mercado o de las nuevas fórmulas de adaptación a la ciudad: *"Hoy en día las músicas andinas, sea indígena tradicional o mestiza, sigue siendo incomprendida por el público urbano principalmente capitalino, debido a que sigue manteniendo*

un nivel de expresión estética basado en normas muy distintas a las de las artes académicas o populares occidentales. No puede por tanto satisfacer los gustos artísticos de los grupos cosmopolitas pues aún conserva su identificación estrecha con un contingente social que sigue siendo antagónico al Perú oficial. Para llenar este vacío han surgido en los últimos años numerosos conjuntos conformados por estudiantes e intelectuales de las clases medias urbanas dedicados a difundir la música andina. Son ellos los que satisfacen las demandas de los consumidores locales y foráneos, adaptando los estilos andinos originales a los patrones estéticos occidentales establecidos". No es el caso de aparición de los metropolitanos pero sí en muchos casos tendencias de conjuntos como los que hoy se denominan conjuntos de música andina contemporánea y antes conjuntos de música latinoamericana caen en esta definición de Romero.

Romero se dio cuenta de que los sikuris habían empezado a sumergirse en los medios urbanos y a salir de su contexto: "la música de sikuris constituye un caso especial debido a su reciente incorporación y popularidad en los medios urbanos y a su reciente participación en el sistema de fiestas en el pueblo mestizo" y según Valencia (1989: 25) *"Hasta la década del sesenta el siku mantenía estrecha y exclusiva vinculación con la vida campesina, participando de manera central en los ritos de pasaje, las distintas etapas del trabajo de la tierra y en la marcación del ganado"*. Para nosotros el siku y los sikuris de todas maneras constituye hasta hoy un modelo de continuidad y cambio por un lado por su técnica dual y colectiva y por otro porque uno adquiriendo y alimentándose de elementos que le ha ido enriqueciendo y popularizando por eso es que es aceptado en las urbes sino ya hubiera desaparecido.

También es visto como el paso de lo mágico a lo popular, tras este paso dice Romero la música asume otras responsabilidades y Arguedas consideraba en este tránsito creía firmemente en el mestizaje cultural como promesa y posibilidad, como el único pasaporte a través del cual lo indígena podría perdurar y es que el arte mestizo tenía como fundamento el arte indígena, mantenía la esencia de lo tradicional a la vez que incorporaba nuevos elementos occidentales en un peculiar sincretismo cultural.

Romero hace la distinción entre música indígena y música mestiza, la primera obviamente la que contiene rasgos culturales de raíces andinas precolombinas y que por lo tanto se diferencia con mayor facilidad de los modelos europeos. Lo mestizo se ha caracterizado como lo andino en tránsito hacia la cultura occidental y cuyas expresiones culturales por consiguiente interpretan una considerable y decisiva influencia de aportes foráneos.

La música mestiza se caracteriza por estar abierta a los cambios e innovaciones que provienen de presiones externas y es justamente este dinamismo el que le permite expandirse y sobrevivir en el Perú contemporáneo. Obviamente siguiendo a Romero el sikuri en el altiplano -desgraciada o felizmente- no representa una opción anti mestizaje, de continuidad o resistencia a elementos culturales foráneos, es una expresión que busca o piensa alimentarse por ejemplo de la armonía. *"La armonía actual vendría a ser un legado de España a la música andina, ya que antes de la conquista nunca fue utilizada por los antiguos peruanos (...) hoy en día, la música mestiza andina se basa en reglas armónicas netamente europeas"* (Romero 1999: 33).

Ciertamente en esta medida los conjuntos de sikuris de residentes ya suponen una nueva expresión cultural desde el momento que se realiza en un medio diferente (Turino 1993). Manuel Ráez (2004) señala los claramente los contextos iniciales que dejaron de serlo en cuanto suceda una migración a la ciudad: *"En la sociedad andina prehispánica las fiestas principales así como*

el calendario agrícola y ganadero estaban sujetos a la lectura astronómica de los solsticios solares, lo equinoccios y la posición en que se encontraban las constelaciones. Esta relación con la naturaleza astral, permitió y permite hasta nuestros días, que el poblador de los Andes queda interpretar su posición y los efectos que causa la naturaleza terrestre estableciéndose, de esta manera, los ciclos productivos y rituales.”

Manuel Marzal (1988) también argumenta en este sentido: “Con la conquista española, el ciclo temporal festivo se intenta definir en función a la vida, muerte y resurrección de Cristo, pero este ciclo litúrgico solamente fue aceptado mientras el clero cristiano pudo renovarlo ritualmente. En cambio, el ciclo santoral, definido en función de las celebraciones de los santos cristianos, fue el que más repercutió en el ciclo temporal andino. Su aceptación no sólo se debió al papel de los santos cristianos como intercesores ante Dios, sino a que fueron funcionales a los cultos locales y ciclos productivos, permitiendo recrear su desestructurada solidaridad e identidad grupal, además de mitificarse y convertirse en símbolos o protectores de sus pueblos.”

Entonces desde la época prehispánica, en que el tiempo ceremonial se alternaba en base a los ciclos productivos agrícolas y ganaderos, impregnado de ritos locales a sus huacas (Marzal) no es ni será el contexto en el que las nuevas músicas de orígenes o timbres altiplánicos se produzcan en la ciudad, más aún interpretado por los conjuntos de sikuris metropolitanos.

3.12. SIKURIS REGIONALES, MIGRACIÓN Y JUVENTUD

En cambio, el movimiento de sikuris regionales es considerado un movimiento adulto principalmente, mientras que en Puno (movimiento altiplánico) es también juvenil. Entonces en Lima se teje una visión de un arte de “adultos” lo que significa para los metropolitanos seriedad y tradición, mientras que para las jóvenes generaciones de los migrantes significa un arte de “los viejos” lo que ocasionará un quiebre generacional más allá de los años 90. Sin embargo la presencia juvenil fue gravitante en sus inicios (años 60 y 70) hoy estos son adultos mientras que sus nuevas generaciones ya limeñas o migrantes se desentienden de la práctica del sikuri dejando a este como un movimiento minoritario, desgastado cuantitativamente por lo que se hace explicable que acepten la participación de jóvenes venidos de las canteras metropolitanas entre sus filas aunque estas sean mujeres.

Pero la “adulthood de los regionales” les valió también para idealizarlos como los exponentes de la tradicionalidad andina responsables de la continuidad de la cultura andina en Lima, pese a que muchos de estos habían aprendido este arte en Lima en momentos de su juventud y en los talleres que los conjuntos regionales hicieron entre sus paisanos migrantes y en ellos podemos ver que sus procesos de socialización eran también urbanas. Entonces los grupos de sikuris regionales se caracterizan por presentar una disminuida participación juvenil tanto numérica como protagónicamente, en general, existe un rápido y masivo distanciamiento juvenil de esta y otras prácticas tradicionales representativas de la cultura paterna (Altamirano 1984). Así, durante los años 80 los más representativos grupos se hallaban integrados y dirigidos básicamente por personas adultas pero no porque la juventud se desentendiera de esta “continuidad cultural”, sino debido a que esta preocupación, como otros aspectos de la vida migrante, fue labor de la gente adulta quienes dirigían las organizaciones de migrantes y eran los conocedores: La juventud migrante ya había iniciado un proceso de socialización diversa, de

reacomodo cultural y social, exhibiendo algunos de ellos experiencias puramente andinas, otras totalmente citadinas o limeñas (por el tiempo de estadía o lugares de procedencia) y otros conjugarían experiencias "rurales" y "urbanas" al mismo tiempo.

Por otro lado, muy importante es tener en cuenta que la colonia puneña tenía la concepción de que el sikuri era un arte de alta tradición y constituir uno era por tanto tratar con su cultura, por ello se debía respeto, conocimiento, madurez, responsabilidad y experiencia. En general, las organizaciones regionales propician y velan, entre otros aspectos, por el respeto a su tradición, a su cultura, es en este contexto que se envuelve la formación de la mayoría de grupos de sikuris.

Sucede que no son los padres o los mayores que gustan del sikuri quienes anulan la participación de los jóvenes en esta práctica, al contrario, en muchos casos estos la incentivan buscando transmitirles (cual herencia) estos y otros valores y tradiciones garantizando así la continuidad cultural¹³. Son los jóvenes por sí solos quienes se alejan o no gustan de esta práctica. Desarrollo brevemente algunas hipótesis al respecto: en primer lugar tiene mucho que ver en este proceso la incursión de la juventud en el medio urbano cosmopolita limeño que lo primero que hace es presentarle diversos espacios y opciones culturales, ampliando así sus expectativas en cuanto arte y cultura se refiere. En segundo lugar, postulamos que el hecho de que el sikuri, así conformado y concebido por los mayores, presenta al sikuri como una práctica que no permite cambios o innovaciones que puedan, tal vez sintonizar con la visión juvenil o permitir el protagonismo de estos en los cambios. Así, la participación minoritaria y diferenciada del joven en los grupos regionales tiene que ver con las aspiraciones de estos y con lo que un grupo de sikuri les puede brindar. Veamos:

1) Es un hecho que los jóvenes regionales se socializan en un nuevo contexto -muy diferente de las generaciones anteriores- marcado sobre todo por las transformaciones sociales de estas décadas (80 y 90) (Tanaka 1995). La ciudad -aunque marginal- les brinda a ellos acceso a bienes y espacios culturales diversos: artes, música, ropa, comidas, ideas, gustos, etc. que conjuga a veces muy eficazmente con la "herencia cultural" de sus padres o antepasados. Este acceso a diversos y nuevos espacios culturales que los atraen fácil y masivamente, ampliando y aperturando en ellos nuevas perspectivas y acciones, los convierten en una población portadora de nuevos estilos, de consumos, preferencias, aspiraciones, es decir de una nueva identidad construido en base a lo "andino", "criollo", "rural", "urbano", "occidental", "moderno", "tradicional", etc. (Sánchez 2000)¹⁴. Se trata de una juventud que abandona sin cargos de conciencia sus ligazones localistas y abre sus horizontes con mayor expectativa hacia lo regional, nacional e internacional, abandonando sin problemas una práctica tradicional si no llena sus expectativas o limita su creatividad. (Mendoza y Walker 1997).

2) Los mayores expresan la idea de que "hacer sikuri" genuinamente, es una gran responsabilidad cultural, que supone además de un amplio conocimiento, el cumplimiento de ciertas reglas y requisitos imperiosos que tienen que ver con la tradición cultural y religiosa del pueblo natal; impregnando al sikuri de esta aura, y tal vez sin proponérselos, anulan la

¹³ Obviamente saltan las excepciones en cuyos casos los padres no desean la participación de la juventud en estos grupos por ejemplo por el asunto del licor: la relación sikuri-licor. El abundante licor llega a los sikuris como pago por sus presentaciones, o ellos lo buscan con el objetivo de lograr una buena música o finalmente por que siempre se está en fiesta

¹⁴ En este artículo desarrollé la idea de que la recurrencia a la tradición como sustento de la construcción de la identidad, es en los jóvenes sólo un discurso.

participación del joven, le quitan el interés a una juventud que al parecer se encuentra en búsqueda de prácticas más relajadas o que en todo caso no requieran mayor compromiso con su procedencia provinciana. En general los que practican el sikuri -en todo el movimiento de sikuris en Lima- se obligan también a la práctica recreada de muchos aspectos de la vida altiplánica (incursionan en la racionalidad andina), la religión por ejemplo (el sikuri tiene un alto contenido religioso, por ello está íntimamente relacionado a las fiestas patronales), lo que la convierte obviamente en una de las razones por el que la juventud responde con una participación distante. En general las prácticas que exigen de una rigurosa participación de la tradición no representan para la juventud un atractivo (Altamirano 1988).

Por otro lado, los adultos al expresar un monopolio y exclusiva autoridad en el conocimiento del sikuri con la presunción de heredar "más tarde" a los jóvenes, desarrollan otro nivel de marginación en la juventud que sí participa y gusta de esta práctica, estos jóvenes social y culturalmente muy activos, ávidos, no dudan entonces en quebrar esta "paternidad", cuestionan este monopolio, se desligan y compiten con los mayores formando sus propias agrupaciones (este es el caso de muchas agrupaciones regionales). Pero paradójicamente esta juventud protagonista ahora del sikuri no plantea drásticos cambios o innovaciones, al parecer la fuerza -sobre todo en los 80s- conceptual del sikuri (en general del folklore) como una construcción milenaria y no manipulables, el respeto por las tradiciones o por el temor a la implacable crítica o a la presión cultural fue o es un aspecto determinante. Al contrario, las miradas a veces se dirigían más hacia el pasado pero sobre todo era el respeto a la identidad localista del que se sentían parte lo que determinó el accionar artístico de esta juventud. Pero obviamente las diferencias con los mayores saltan a la vista en muchos otros aspectos: se hacen más permeables a ciertas incidencias propias del contexto urbano manifestado sobre todo en las formas de dirección, desarrollan nuevos espacios de participación no necesariamente tradicionales ni religiosos, y lo más relevante es que desarrollan una mayor interacción con los jóvenes metropolitanos.

3) El sikuri concebido por la comunidad migrante como una orquesta milenaria, muy representativa de su cultura, de la tradición, simbólicamente portadora del carácter colectivo, etc., se convierte obviamente en una práctica que no permite cambios, y una práctica que no avizora posibilidades de desarrollar ideas y prácticas individuales en una sociedad donde el individualismo y la creatividad prima sobre el colectivismo y las reglas establecidas, es una práctica que rápidamente puede desecharse: si en nombre de la tradición se busca mantener intacta una expresión artística, es posible que se convierta en un modelo obsoleto, cree hastío y simplemente se deje de lado, el cambio es lo que permitirá y garantizará su continuidad (Mendoza y Walker 1997). En cambio, la denominada música latinoamericana (que hace bastante uso de instrumentos tradicionales) que apareció con grupos bolivianos como los Kjarkas si atrajo mucho público joven en su práctica como en el gusto por esta música; entonces podemos decir que la creatividad anulada en la práctica del sikuri pero puesta de manifiesto en otros tipos de música como la latinoamericana fue un aspecto relevante¹⁵. En general resulta difícil anular la pretensión de los jóvenes de innovar ya que ellos son los que experimentan las transformaciones sociales y culturales, un claro ejemplo es lo que sucede en el altiplano: los grupos de sikuris que vienen experimentando cambios o innovaciones son integradas básicamente por jóvenes siendo muy importante para el desarrollo de sus renovadas ideas el contexto competitivo, las ansias de

¹⁵ A esto hay que sumarle la incursión de la música "chicha" y su incursión reciente en las fiestas patronales.

diferenciación y los protagonismos individuales. Estas innovaciones consisten en introducir nuevas formas o rescatar antiguas, recreándolas desde una visión actual. (Mendoza y Walker) Supongo que si no se permitiesen estas innovaciones -como es el caso de los grupos regionales- originarían un hastío, deserción y la adopción de otras prácticas que les permitiesen desarrollarse.

En los grupos regionales no se dan los cambios, además de la anulada o despreocupada participación juvenil, principalmente porque existe una concepción en la comunidad migrante del respeto irrestricto por la tradición y la cultura, donde el cambio es igual a tergiversación a lo negativo, donde protagonismo individual es un mal de la ciudad y contrario a los más elementales principios de la cultura andina, de la solidaridad y colectividad en la que se basan todas las artes tradicionales. Se desarrolla entonces un círculo vicioso: por una lado los jóvenes no optan por esta práctica porque no les permiten aflorar sus aspiraciones individuales e innovaciones por tratarse de un arte ya establecido y por otro lado este arte no opera cambios porque justamente son los jóvenes quienes no hacen suyo esta práctica artística. Aspecto que sí ocurre con las danzas altiplánicas llamadas de luces las que sí presentan renovadas ideas por la activa participación de la juventud regional.

Definitivamente la concepción altamente negativa del individualismo frente a un concepto ampliamente positivo y necesario del colectivismo (el sikuri es colectivo por excelencia) ha sido parte determinante en este asunto: *"Discutir sobre el individualismo en nuestra sociedad es, de entrada, moverse en un terreno donde la carga moral negativa es el rasgo más notorio. Sea por motivos conservadores o progresistas, la referencia a la individualidad es vista, por lo general, como algo que es sinónimo de disolución o decadencia social. (...) se trata de un tópico donde las discusiones tratan sobre cuál es la mejor manera de protegerse del individualismo: si recurriendo a valores comunitarios tradicionales o planteándolo como lo totalmente opuesto a las más elementales formas de solidaridad o de sentido de la humanidad a secas. (...) El individualismo es visto como lo opuesto a pueblo. Quien sería la única referencia legitimadora de una sociedad justa."* (Nugent 1992: 27). Obviamente en una comunidad migrante altamente conservadora de sus tradiciones se desarrolla este asunto, pese a que posiblemente *"las transformaciones críticas de la cultura y las relaciones sociales en nuestro continente tienen que ver con una espectacular ampliación del horizonte de la individualidad."* (Op. Cit.)

Así, podríamos decir que también para los conjuntos regionales los 80 significa el fin de una etapa y es a la vez resultado de una profunda reestructuración económica, social y política: *"la crisis de los ochenta implica todo un 'cambio de época', de sentidos (...) los jóvenes de hoy se socializan en un contexto que marca una gran diferencia respecto de generaciones anteriores, al compás de las grandes transformaciones"* (Tanaka 1995: 67).

Por ello es difícil que los sikuris regionales resurjan de nuevo en una acción colectiva -es decir de nuevo como un movimiento social "organizado"-, pues las formas de socialización actual de Lima que principal y paradójicamente a diferencia de lo que sucedió cuando los primeros migrantes o los padres de estos llegaban a Lima; ahora les brinda: acceso a bienes y espacios culturales diversos: artes, música, ropa, comidas, ideas, estilos, etc. Así, estos jóvenes hijos de migrantes o migrantes se expresan como portadores de nuevos estilos, consumos, preferencias, aspiraciones, cultura que tiene de "andino", de "criollo", de "rural", de "urbano", de "occidental", de "moderno" y de "tradicional", es decir las constituyen muchos elementos culturales que los socializan y desprenden acciones, construyen identidades, cultura, que no necesariamente tiene plena recurrencia a las tradiciones de sus padres, tampoco puede llamarse alienación, aculturación

u occidentalización, simplemente construyen particularidades importantes, identidades necesarias. Entonces, podemos ver nuevas rutas de estas culturas juveniles que van en dirección de homogeneizarse en la ciudad eliminando la contraposición y enfrentamientos culturales como el andino / urbano.

3.13. SIKURIS METROPOLITANOS, JUVENTUD E IDENTIDAD

El movimiento de sikuris metropolitanos es especialmente un movimiento juvenil e intelectual y su relación con esta costumbre musical altiplánica es racionalmente programada desde la ideología marxista que le brinda los estudios superiores de la época. Por ello buscan “comprometerse” -más que con el sikuri-, con la cultura, con la tradición, con el mundo andino en general. Ellos, muy contrario a las jóvenes generaciones altiplánicas en Lima que se divorcian de las prácticas de sus padres, buscan adentrarse, asimilar, poseer y ser portadores de las tradiciones y de la cultura puneña. Respaldan y sobre estiman el trabajo conservador de los adultos regionales, critican las desidias de la “otra” juventud ajenas al compromiso cultural andino, y en general cuestionan las pretensiones modernistas de la sociedad capitalina y ven en lo andino y el proyecto comunista el mejor futuro.

Con sus acciones los grupos metropolitanos le otorgan más importancia a la “participación comprometida” antes que el desempeño propiamente artístico. Entonces, el interés de la mayoría de agrupaciones no es lo musical propiamente, el sikuri puede ser entendido más un instrumento que les permite extender un tipo de proyecto ideológico¹⁶. Por esta razón tal vez es fácil comprender la integración en sus filas a jóvenes que no ejecutan la zampoña pero cumplen eso sí otros roles dentro de la organización. Además el hecho de que la ejecución en tropa de la zampoña puede esconder fácilmente los errores o falencia de algunos integrantes, y eso no les impide integrarse al conjunto.¹⁷ La empatía social es sustento de la supervivencia y del desarrollo de estos grupos, es uno de los ejes por los que se agrupan por ello es que el grupo incide en el desarrollo personal es vital la participación e identificación con el colectivo (con el grupo). Las pruebas que nos llevan a esta conclusión están en que por ejemplo, nunca hemos sabido que un integrante haya sido retirado del grupo por no poder tocar o no aprender a tocar la zampoña o el estilo musical. Sin embargo, causales de expulsión lo constituyeron acciones de desbordes morales (problemas con el licor, sexuales), delitos comunes y en algunas ocasiones y agrupaciones la separación fue común por la falta de lealtad a la pertenencia (cuando tocaban en más de un grupo y no se definían) y también fueron causales las filiaciones políticas sobre todo en los años 80. Algunas otras características de estos conjuntos son: 1) Si bien se trata de un movimiento juvenil no es completamente urbano en la medida que la mayoría de sus integrantes son migrantes de otras provincias andinas o portan experiencias andinas inmediatas (de sus padres por ejemplo). 2) Es un movimiento juvenil de bajos o medianos recursos económicos, asentados por tanto en barrios marginales de la gran ciudad limeña. 3) Existe una clara la identificación con los andes, más aún en cuanto se refiere al arte polarizando la cultura entre lo “bueno andino” y lo “enajenante urbano”. 4) Hacen de su grupo un espacio de convivencia social

¹⁶ En algunos casos estos aparece más bien como pretexto para lograr una integración política o ideológica.

¹⁷ "La zampoña es un instrumento muy particular donde los errores de algunos se esconde fácilmente con la ejecución de los otros..." (Valencia 1982: 27).

óptima esperando que los demás actúen en concordancia con ciertas normas establecidas, moralmente obligatorias. (Timaná 1993). El grupo ciertamente es una familia extensa donde lo básico e importante es desarrollar los valores que se van “perdiendo” en la ciudad pero que se “conserva” en la comunidad andina, como la amistad, honestidad, la solidaridad, etc. Es como si desde el fondo de las cañas de la zampoña brotara algún espíritu integrador. Por este motivo en muchas ocasiones, consciente o inconscientemente, los participantes sienten al grupo, como la prolongación de su propia personalidad; es entonces que su compromiso se profundiza. Entienden que la frase "el sikuri es colectivo" no es sólo en referencia a la muchedumbre sino a la idea de compartir en condiciones de igualdad. Convierten al grupo en su alter ego al que dirigen y proyectan muchas de sus aspiraciones, alegrías, rebeldías o simplemente el lugar donde pasan un buen momento. (Acevedo 2000).

Ciertamente se trata de un espacio que permite una convivencia y una socialización del joven que tal vez no encuentra en otro sitio (como es el caso de migrantes que llegan a la Universidad), cifran mucha expectativa recreando sus identidades a partir de las prácticas de esta colectividad por lo que inclusive fuera de sus agrupaciones muchos integrantes regresan ya mayores, casados y con familia. Por eso esta dimensión es muy cuidada y aspectos como los cumpleaños o actividades diversas de los integrantes son asistidas moralmente obligadas.

Como toda organización también se va a presentar problemas como el generacional traducido en conflictos de poder y prestigio. Sucede que los que más años tienen en el grupo tienen o quieren tener o mantener el poder, tienen la sabiduría y los conocimientos, mientras que los que van avanzado buscan también ser protagonistas y es que el nivel musical o el nivel técnico que requiere esta música no es muy compleja por lo que es fácil de alcanzar entonces sucede la lucha de poder que terminan muchas veces en el alejamiento de integrantes, rupturas, y hasta desaparición de los grupos. En verdad los grupos han desaparecido más por causas internas que externas, salvo algunos casos que tuvieron que ver con los grupos marxistas o donde tuvo que ver la violencia política.

Esta juventud al compartir una positiva idea sobre la cultura andina y al transitar estos espacios, inconscientemente se deja atrapar por una red de colectividad más amplia, donde el papel consciente de reivindicar del arte y la cultura andina se pierden en actos y gustos no racionalizados. La mayoría de los metropolitanos es un grupo social que asume la "vida del sikuri", actúan o buscan ser, idealizan y construyen un concepto sobre el sikuri el que muchas veces linda con la bohemia aunque sin descuidar el “trabajo cultural”. Forman así una nueva identidad (contestataria, dice Timaná) la que se forma en base a los diversos y plurales elementos culturales que transita.

Pero los grupos metropolitanos no se reducen sus actuaciones exclusivamente a los espacios puneños, la constitución diversa en cuanto a integrantes los hacen llegar a fiestas o eventos de distintas provincias al que asisten por invitaciones o relaciones con compañeros que tienen diversas procedencias geográficas o por alguna solicitud ajena que ve en ellos un espectáculo aceptable para tal o cual evento. Así terminan presentándose en fiestas "ajenas" (no puneñas) lo que también genera otro tipo de interacción cultural andina en Lima.

Quizá la más grande y relevante característica de este movimiento se encuentra en los resultados positivos que les dio el asumir una identidad contestataria. Estos nuevos sikuris tienen una acción premeditada y elaborada: sacan al sikuri de su entorno social, lo llevan de las fiestas patronales puneñas, y acontecimientos de la vida cotidiana, como cumpleaños, cortes de pelo,

bautizos, matrimonios, todos puneños a espacios como sindicatos, barrios populares, actividades políticas de izquierda, etc. Le dan objetivos concretos y estudiados. Estructuran el funcionamiento del grupo tanto al interior (casi siempre imitando al funcionamiento y estructuración de los grupos regionales o altiplánicos) como hacia el exterior.

Finalmente en cuantiosos casos esta práctica artística nacida desde las esferas de lo racionalmente idóneo y de lo ideológicamente obligado o comprometido; termina atravesando fronteras subjetivas, conformando nuevas redes sociales y comprometiendo lados sentimentales y formaciones familiares que los atan a una nueva colectividad ya no migrante exclusiva ni urbana propiamente.

3.14. MIGRACIÓN Y PRÁCTICA DE LOS SIKURIS REGIONALES

El desarrollo de las expresiones culturales de los migrantes en la ciudad de Lima, ha sido visto clásica o estructuralmente como la continuidad de la cultura andina en Lima (andinización de Lima) o como un proceso de aculturación de estos en la ciudad. Veamos hasta qué punto podemos considerar actualmente este fenómeno en estos sentidos.

Sabemos que la aparición y desarrollo de los grupos de sikuris regionales surgen por efecto de las migraciones. El problema que no ha sido explicado hasta ahora, es, qué contenidos y acciones portan y desarrollan estos grupos en la ciudad, cuáles son sus fundamentos y que significancia tiene este fenómeno socio-cultural y artístico (que lógicamente difieren de las prácticas altiplánicas tradicionales). Luego, la necesidad de entender las transformaciones cualitativas que estos han sufrido desde su aparición a la actualidad; sus móviles y formas de acción, características, esencias, etc. se hace más difícil en esta coyuntura de replanteamientos teóricos como de las complejas transformaciones sociales y culturales que se desarrollan en Lima.

Una de las formas más comunes cómo se ha abordado este fenómeno es considerar que estos grupos y demás expresiones artísticas y folklóricas de los migrantes, son parte del proceso de “desborde la cultura andina hacia las urbes”, se sustenta que la “urbanización” o asentamiento del migrante andino en Lima, no influye para un cambio sustancial en sus manifestaciones folclóricas, pareciera que la influencia de la ciudad es de carácter formal, donde más bien se puede observar que: *“...la irrupción de los campesinos andinos a las ciudades urbanas del país, de alguna manera los “ruraliza” por medio de sus prácticas culturales...”* (Valcarcel 1994). Es decir esto significaría la continuidad de la cultura andina en Lima o la “andinización de Lima”. La proliferación y desarrollo orgánico de las organizaciones de puneños; la vasta expresividad de sus expresiones folclóricas, de sus costumbres y tradiciones en diversos escenarios limeños, sustentaría y demostrarían esta situación. Dentro de estos mecanismos creados por los migrantes para reproducir en “miniatura” las fiestas patronales o costumbristas de sus lugares de orígenes; la necesidad o intento de reproducir en lo posible el microcosmos andino, para posibilitar su desarrollo social, explicarían la aparición y desarrollo de esta expresión musical: los grupos de sikuris en Lima.

Ahora, se supone que esta “andinización de Lima”, traería consigo, repercusiones sociales y culturales, para ello el concepto de aculturación fue bastante utilizado para dar cuenta de esta problemática. Por ejemplo; cuando se trata de interpretar fenómenos sociales como: que, en las serranías, las fiestas patronales y costumbristas son los principales escenarios donde se manifiesta esta expresión sikuriana, las festividades de la “Chakana Cruz” en Puno, por ejemplo, tiene una

motivación andina "auténtica" en las "profundas" comunidades campesinas, su "traslado" a la ciudad de Huancané implica nuevos matices y caracteres como el sincretismo religioso. El consiguiente traslado de esta fiesta a Lima, le agrega un nuevo factor determinante: la aculturación.

La migración puneña obedece a diversos factores, -principalmente de carácter económico/agrario- y por el impulso de los movimientos populares y la movilidad social. El poblador puneño migra a las ciudades y a la capital, la aculturación actúa en todos estos niveles, y sus efectos inmediatos estaría llevando a una cuasi homogenización de estos espacios y/o a una diversidad, pérdida o construcción de una nueva identidad y cultura. Por ejemplo: hasta aproximadamente 1890, la fiesta "virgen candelaria de Puno" era una "...fiesta decididamente indígena y campesina.", mientras que a partir de la década de los 60 ésta, va adquiriendo un carácter mestizo y urbano, y el desarrollo de otras expresiones musicales como las "bandas" vienen supliendo el papel de los grupos de sikuris. (Valencia 1983)

Si con aculturación nos referimos a *"...todo tipo de fenómenos de integración que resultan del contacto de dos culturas (y) que los fenómenos de aculturación se reparten entre los dos extremos de la integración y asimilación..."* (CAAAP 1994). Entonces la aculturación para nuestro caso, implicaría una lucha cultural (suponemos andino-criollo), desatada en todo el país, con la capital de Lima como escenario principal. La utilización de este concepto explicará este fenómeno en términos estructuralistas, pues para éste además de influyente es determinante el papel que juegan las estructuras sociales, estos inciden y moldean al -nuevo- individuo, arrastrándole a una construcción social-cultural inamovible y de larga duración. En todo caso muestra el "ingreso" del individuo, portador de una cultura, a un contexto socio-cultural diferente al de su primera sociabilidad, generando con este choque cultural procesos que van entre la asimilación y la integración.

Creemos que el paradigma de la aculturación puede ser útil, en la medida que ésta, sea entendida como formas o expresiones culturales resultantes de la interacción de una o más culturas en pleno proceso de desarrollo, donde el individuo es el motor principal de estos cambios, tomando en cuenta el carácter dinámico y maleable de la cultura y la identidad; en cuanto acepte los procesos de transformación y recreación cultural a través de nuevas formas prácticas que parten y son forjados por acción decisiva de los individuos que componen la sociedad. Lo cual sin embargo implicaría un problema terminológico, resultaría que todas las sociedades serían aculturadas, puesto que la interacción social y cultural de las sociedades; es en la actualidad aún más acelerada y diversa a nivel internacional.

Por otro lado, es cierto que los espacios sociales andinos han demostrado tener un carácter maleable y permeable, más aún en estos últimos tiempos; lo cual ha permitido que los cambios individuales y de los grupos sociales sean vistos en términos de aculturación. Los procesos sociales operados en el altiplano como el desarrollo urbano por ejemplo, el acceso a la educación, las migraciones, la crisis económica, el desarrollo de una economía informal urbanística, etc. son los determinantes sociales que se entremezclan con el desarrollo de estas poblaciones y con el individuo que se hace sujeto a nuevas formas y acciones sociales, donde el aspecto "folclorístico" y su arte musical específicamente toman nuevas dimensiones, nuevas formas de acción. Para estos casos y más aún para el caso de Lima, si se sigue tratando de verlos en términos de aculturación y dentro de la dicotomía andino/criollo; lo cual de seguro no nos representará pistas coherentes: *"La visión sobre la "andinización de Lima" (...) es simplemente la revocación del anterior paradigma de la aculturación con la pareja esencialista "andino/criolla" (Turino.1992).*

Entonces creemos que los migrantes puneños en su cotidianidad no se comportan como una fuente de expresividad o continuidad cultural andina o puneña, sino que van construyendo una nueva a partir de lo ya conocido y lo nuevo que van adquiriendo. Por ejemplo, Turino encuentra en su trabajo que: "sólo una pequeña minoría de los conimeños que participan en la agrupación musical (sikuris) del club tenía experiencia en la interpretación antes de abandonar la sierra. La mayoría no aprendió a tocar sino hasta que se unió a una de las agrupaciones musicales de los clubes conimeños luego de permanecer años en Lima. Algunos lo hicieron en una fecha tan reciente como 1980." (Turino.1992)

Este pequeño ejemplo que es el que hemos encontrado recurrentemente en nuestro trabajo, corroe el sustento de que existe un proceso de expansión de la cultura altiplánica -o su esencia- en Lima; por acción directa de sus pobladores, puesto que estos incluso aprehenden recién en la capital; aspectos esenciales o propios de su cultura, y es, justamente durante este proceso de aprendizaje y desenvolvimiento -en un escenario distinto- donde sus expresiones culturales adquieren nuevas dimensiones. Por tanto, primera cuestión: los grupos de sikuris regionales no pueden ser considerados como una expresión de continuidad de la cultura andina en Lima, puesto que sus prácticas sociales, han adquirido nuevas dimensiones y contenidos, determinados por el contexto de su nueva sociabilidad.

A esta situación, de aprendizaje a posteriori (en la ciudad), de costumbres o acciones de su cultura; hay que añadir muchos otros elementos propiamente urbanos capitalinos como la o las ideologías, la política, el mercado, etc. que hacen que sus integrantes participen en estas organizaciones con una diferente racionalidad y acciones que en el pueblo. Entonces, estos conjuntos son colectividades que frente al movimiento originario altiplánico expresan nuevas aspiraciones, expectativas, motivos, anhelos, etc.

Es decir, este proceso de recreación socio-cultural, no puede ser entendido como el sólo "transporte" de las fiestas provincianas a la capital -expresión migratoria del poblador del campo a la ciudad-, pues éste es un fenómeno social, que supone entenderlo desde su interior mismo de su realización, es decir desde la acción y constitución misma de los individuos que la componen, que lógicamente difieren de los "sikuris" altiplánicos y en Lima difieren entre los primeros "sikuris" y los actuales.

Los grupos de sikuris regionales son agrupaciones colectivas determinados y caracterizados principalmente por su procedencia social, donde se conjugan grados de identidad e identificación. El grupo está conformado por individuos ligados por vínculos territoriales o de procedencia migratoria, e identificados con su arte, y en tanto que comparten y se identifican con determinadas tradiciones, creencias, costumbres, ideas, etc., la problemática nos remite a un trabajo en el campo de la cultura y las transformaciones actuales en este campo han creado un desfase entre las teorías sociales y los hechos sociales que recién están siendo tomadas en cuenta.

Sin embargo, creemos que para el entendimiento de las prácticas de estas agrupaciones sociales, definidos regularmente por ser migrantes, debemos tener en cuenta la particularidad individual, que es la principal determinante que establece al grupo una "nueva configuración" social y artística en la capital. Es decir tratar de entender el fenómeno socio-cultural de estos grupos, nos refiere principalmente a entender la acción determinante del actor que participa en ella, éste lógicamente difiere del sikuri altiplánico tradicional ("auténtico") puesto que la presión del nuevo contexto social obliga al actor a recrear sus prácticas tradicionales. Así, los grupos de sikuris regionales tienen razón de existencia por efecto de las migraciones puneñas a la capital, entonces

entenderlas, es entender en última instancia al "sikuri" migrante, es decir al individuo que lo compone y su nueva constitución socio-cultural en el medio urbano.

Estamos hablando de un trabajo de comprensión del individuo migrante serrano, y los cambios que este opera en él a raíz de su llegada a la capital y/o los cambios que éstos también operan a la ciudad. Pues cada individuo migrante, como conformante de una colectividad socio-cultural, es entonces portador de ciertas y determinadas normas, valores y patrones de vida social, pero así también está sujeto y es forjador de nuevas acciones, concepciones, formas y patrones, que devendrían en nuevas identidades, costumbres y por tanto cultura.

Este actor a su llegada a la ciudad, y cuando hace de éste su nuevo medio de vida, recrea sus patrones de vida social, no se impone al contexto social, no se sumerge a ella, ni existen regalías entre ellas. El actor va construyendo nuevas acciones y formas, nacidas desde su subjetivo. Es esta construcción la que va a decidir en última instancia las conformaciones sociales y expresiones culturales que nos ocupa.

Entonces, primera cuestión concreta de la que partimos, es convencernos de la creatividad social del actor migrante, que se plasma en la existencia de móviles diversos y participación diferenciada de estos grupos, determinados definitivamente por la acción que ejercen los individuos que las componen. Esto lógicamente termina generando cambios cualitativos en los escenarios donde se perciben estas representaciones musicales, desde las "profundas" comunidades campesinas hasta la capital, donde la existencia o subsistencia de una mayoría de grupos de sikuris altiplánicos si bien corresponden a una cuestión vivencial, costumbrista, tradicional y de festividad, confluyen también nuevos móviles de constitución y participación (muchos de los cuales tienen que ver con la racionalidad urbana -modernidad- y capitalista), entre ellas está la labor académica-cultural abocada a la "mantención" o "preservación" y "desarrollo" de esta expresión artística, también confluyen otros móviles como la expectativa comercial, la aspiración a un escenario más amplio, intereses particulares y grupales, etc. Esto es una referencia a la complejidad que le caracteriza y que supone entender esta manifestación.

3.15. LAS MODALIDADES Y ESTILOS

Los conjuntos de sikuris en el altiplano como los migrantes en Lima evidencian sus diferenciaciones culturales también en la música, aun cuando estas sean los conjuntos de sikuris que a simple vista parecieran homogéneos. Esta diferenciación es imitada, valorada y exhibida por los conjuntos metropolitanos y la ubican bajo la denominación de modalidades y estilos que no es sino la diferencia como toca un grupo de una comunidad frente a otro o un grupo frente a otro en el altiplano.

Este movimiento, en la década de los 80 y la mayor parte de los 90, se caracteriza por desarrollar un férreo y absoluto respeto a los patrones musicales ya establecidos por los grupos de migrantes y los puneños mismos.¹⁸ En estos grupos -como en todos los dedicados al rescate e investigación del folklore-, cualquier posibilidad de cambio en la música fue considerada una

¹⁸ Estos grupos se encuentran inmersos en un generalizado contexto caracterizado por un vasto desarrollo de las organizaciones populares de tipo "folclórico" quienes apostaban por la reivindicación de las tradiciones, costumbres, identidad y demás elementos andinos.

tergiversación.¹⁹ La idea principal, el objetivo esencial para considerarse como un buen grupo de sikuris era lograr la mejor imitación “parecerse a lo ya establecido” de la modalidad y el estilo escogido, por ello no existen propuestas musicales propias por lo menos hasta finales o comenzado los años 2000, cuando ya la idea de cambio o desarrollo musical empieza a sentirse con fuerza en Puno por acción de los mismos grupos de sikuris; entonces, algunos grupos metropolitanos bajo el mismo patrón de recopilación de “material nuevo” empiezan a imitar esta tendencia generando controversias en el movimiento sikuri en general rompiendo además con el mito de la composición musical por ellos mismos.²⁰

Parte de este discurso es la concepción de lo “auténtico” que significa no perder ni aumentar nada de lo ya establecido, la tradición sería eso, una composición de valores, virtudes, creencias, etc. que tienen el carácter supraindividual, que rige por tanto la vida social. Esto por supuesto ha generado por parte de otro sector obtener una visión orientalista de la cultura, es decir considerarlos una cultura “exótica”.

Las agrupaciones metropolitanas desde un primer momento buscan compartir los escenarios o espacios propios de los grupos regionales, básicamente sus fiestas patronales y el concurso de sikuris Túpaq Katari con la clara lectura de que esto les brinda una legitimación del “arte ajeno” que practican. Pero esta anhelada interacción con los regionales también se realiza en búsqueda de impulsar o mejorar su trabajo musical, recogiendo de ellos sus alcances.

Los grupos metropolitanos son organizaciones que se dedican al arte específico del sikuri lo que implicó la aprehensión además de los elementos musicales, aspectos subjetivos que terminó comprometiendo dimensiones como la identidad, perspectivas de vida, además de un cambio de sus espacios sociales de desarrollo personal.

Hemos observado que los grupos metropolitanos le dedican especial atención a la modalidad y al estilo y todo lo que comprende estos dos rubros. Se tratan de acercarse lo más posible a estas expresiones artísticas por lo que valorizan aún más los conceptos de originalidad y autenticidad el mismo que desarrolla una férrea disciplina musical en la medida que es imprescindible el respeto a la cultura andina. El mejor trabajo musical será la mejor imitación del grupo y estilo originario de Puno para lo que no se duda en viajar a esta ciudad en pos de un mejor trabajo cultural, es decir, de una mejor imitación musical lo que no implica un menosprecio a los grupos regionales quienes siguen siendo reconocidos como los continuadores de la cultura puneña en Lima. Pero los viajes y niveles altos de interacción con los puneños que practica o “portan” este arte está dado más por la búsqueda de una identificación con este arte, piedra angular o base para un buen desarrollo musical

En búsqueda de un buen nivel técnico musical del grupo es que adquiere alta importancia el relacionarse con los auténticos tocadores de sikuris (regionales primero, altiplánicos luego: copiar del CD Illariq), por ellos es imprescindible para los metropolitanos la interacción social y musical con estos portadores del arte sikuri, los mismos que se realizan en las fiestas patronales y concursos que hemos señalado. Pero es aún más importante que la interacción grupal, por ende es la que más se desarrolla, es la interacción individual. Individualmente, muchos integrantes de los

¹⁹ “No había ni por asomo la idea de a ser autónomos en el arte, nosotros mismos, todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido, a parte que había complejo de discriminación...” (Entrevista 1)

²⁰ La mayoría de grupos tienen sus propias composiciones, aunque existen también integrantes de distintos grupos que no comparten esta idea principalmente porque al concebir al sikuri como una suerte de conciencia social propio de un grupo social específico en cuyo ámbito no pueden participar ni interpretar los sikuris limeños.

grupos metropolitanos buscaron integrar los grupos regionales en algunas actuaciones con el fin de experimentar o aprehender los aspectos esenciales y generales del arte sikuri lo que sirve para el fortalecimiento musical de su grupo, pero principalmente serviría para fortalecer o desarrollar los grados de identificación con este arte (aspecto importante en los metropolitanos incluso más que el saber tocar la zampoña o el estilo) lo que da como resultado de un desarrollo peculiar de identidad.

Es relación los lleva en un primer y fundamental aspecto a considerarse como un sikuri en sí, es decir no es el integrante de una agrupación cultural representando este arte sino es el sentirse sikuri, entonces la imitación no es parte de su discurso no están imitando la música, están tocando la música pero al mismo tiempo saben que las diferencias con los regionales es que ellos no tienen una procedencia (paradójico) esto pero no les impide desarrollarse y desarrollan un amor e inclinación al espacio puneño del estilo y modalidad que tocan, por ello los viaje no solo significan traer materiales sino esta también buscar reconocimiento como hijos adoptivos. La identidad contestataria se desarrolló tanto que posiblemente en la actualidad no tienen nada que envidiar a un integrante de regionales que es hijo “tienen sangre puneña”, ya no es una cuestión esencial esta procedencia étnica o sanguínea es imprescindible el amor e identificación con el arte. Es decir si antes la identidad lo daba la procedencia étnica o sanguínea ahora exista la posibilidad de adoptar esta filiación.

El uso fundamental de "ornamentos" al que se refería los d'Harcourt -que en la estética europea juegan un papel marginal y prescindible-, corresponde a un estilo distintivo de interpretación musical autóctona. La melodía no es expuesta de una manera lineal como en la música europea sino que presenta alteraciones que aparecen al observador urbano como "adornos" de la melodía, pero que sin embargo son parte integral de un estilo y una preferencia especialmente buscada.

3.16. LOS GRUPOS DE SIKURIS METROPOLITANOS, UN MOVIMIENTO JUVENIL

Los grupos de zampoñas metropolitanos surgen de una búsqueda juvenil y de su acercamiento a los ideales del cambio social, además es repercusión de la presencia alcanzada por los grupos de zampoñas regionales,²¹ y del movimiento de arte popular que conjugaba la ideología marxista con los valores de la cultura andina.²² El Conjunto de Zampoñas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1977) es la primera en este género y hasta donde resulta nuestro trabajo, es la agrupación Sikuris Alfredo Curazzi Callo formado al interior de la Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas” el año 2011, la última agrupación de este formato.

Al inicio de los años 80, cuando todavía no se percibía la formación de un movimiento de sikuris de «no puneños», encontramos a tres grupos pioneros que practicaban este «nuevo» arte entre la juventud intelectual: San Marcos (Universitarios), Kunanmanta (muchos de los cuales habían egresados de los cursos de zampoñas del Centro de Folklore de San Marcos) y Runa Taqui (jóvenes de varias instituciones superiores), cada uno contaba con no menos veinte integrantes.

²¹ Son denominados así a las agrupaciones de sikuris que se fueron formando desde la década de los 70 (o antes) por los **migrantes puneños en Lima**, con diversas particularidades entre ellas.

²² A este fenómeno reconoceremos para el presente caso como ideología andinista.

Para mediados de la década se incorporan grupos de las universidades nacionales como: Ingeniería, Agraria y Villarreal, sumando de esta manera el naciente movimiento de zampoñas que por esos años empezarían a denominarse metropolitanos principalmente para diferenciarse e identificarse de los «auténticos» grupos de sikuris: los regionales.

Estas precursoras agrupaciones de los inicios de los '80 tendrán en común, entre otras: 1) Contar totalmente con jóvenes estudiantes (universitarios u otros). 2) Valorar el arte (cultura) popular andino —específicamente puneño— como lo razonable y lo auténtico, y 3) Ser portadores de la ideología marxista de la cultura y el arte.

En estas circunstancias, el arte que estos grupos empezaron a desarrollar, causó gran aceptación en sus medios y para finales de la década este movimiento metropolitano había logrado un auge importante con la acción de más de 30 grupos de zampoñas. Antes, ya habían ideado una forma de agruparse y organizarse creando la Coordinadora de Grupos Metropolitanos, una organización que les permitiría avanzar en sus objetivos y poder afrontar problemáticas comunes, como la adversidad del medio social en el que se desarrollaban (la indiferencia de la cultura criolla para con la cultura andina); la mediatizada aceptación que les mostraban los grupos de zampoñas regionales, y finalmente porque sus objetivos así lo demandaban (el de rescatar y difundir el arte andino frente a la opresión cultural occidental o norteamericana (yanqui)).

El máximo (único) resultado —además de desorganizadas discusiones teóricas sobre el arte popular, la cultura andina y el papel de los grupos metropolitanos— de esta Coordinadora fue la realización de los Encuentros de Zampoñas Metropolitanos, concursos artísticos de carácter competitivo que permitió escalar y conseguir status entre los grupos metropolitanos, concediéndoles además presencia a nivel del movimiento de arte popular en Lima. Este concurso adquirió a inicios de los 90 una importancia similar a los concursos anuales Túpaq Katari²³ que se realizaba a nivel de grupos de zampoñas regionales, aun así, fueron eventos efímeros lográndose realizar sólo cuatro de ellos (en 1994 se realizó la última reunión de la Coordinadora). La Coordinadora desapareció fulminada por el mismo factor que la hiciera surgir: la desorganización. Pero los finales de la década de los años '80 e inicios de los '90 es al parecer la etapa en que el desarrollo de este movimiento como un espacio de formación de identidades así como el nivel de difusión a muchos niveles del arte puneño se concretó eficientemente.

Por otro lado, hay que señalar que los grupos de migrantes (regionales) no asimilaron en primera instancia la formación de grupos de zampoñas integrados y dirigidos por gente no puneña,²⁴ esta marginación se evidenció en los espacios propios de los regionales: 1) Los concursos Túpac Katari y 2) Las fiestas patronales. Espacios estos muy deseados por los metropolitanos principalmente porque significaba una legitimación del arte —ajeno— que practicaban. Esta marginación muy dura en sus inicios terminaría al cabo de muchos años (la actualidad) en un indiscutible y absoluto reconocimiento por los grupos regionales y también autóctonos (grupos de Puno mismo).

Así, ante la desaparición de muchos grupos regionales (crisis de este movimiento), las agrupaciones metropolitanas se convirtieron en una necesidad y coparon los dos espacios señalados

²³ Los Concursos anuales de sikuris denominado Túpaq Katari se empiezan a realizar el año de XX dirigido y organizado por la Asociación Juvenil Puno, una de las más importantes agrupaciones del arte sikuri en Puno, Lima y ciudades como Arequipa y Cusco. Este concurso fue y sigue siendo un termómetro del desarrollo organizacional y musical de los grupos de sikuris regionales (actualmente de los metropolitanos).

²⁴ Paradójicamente en los inicios de la década de los 80 los grupos de arte (sikuris) migrantes andinos marginaron a las instituciones que tomando este arte altiplánico buscaban la defensa de esta cultura.

anteriormente como propio de los regionales: El concurso anual Túpac Katari no se realizaría sin la presencia de los grupos metropolitanos y las diversas fiestas patronales de la colonia puneña necesitan de estos grupos para amenizarlas.

La década de los '90, una etapa difícil para la institucionalidad peruana arrastrará también a estos dos movimientos de sikuris (regionales y metropolitanos), del cual los primeros no podrán reponerse de las causas que las envuelven en una crisis de largo plazo (evidenciado en disminución de integrantes y desaparición de grupos), mientras que el movimiento metropolitano, pese a sentir los estragos de la crisis, lograrán adecuarse a los nuevos espacios sociales y culturales que le presenta Lima; se repondrán eficazmente a diferencia de los regionales a quienes al parecer sus lógicas de reproducción no les permitirá resolver sus problemas.

Así, de una convivencia en paralelo y conflictiva (Metropolitanos - Regionales); se llega en la actualidad a una difusa confluencia entre unos y otros, a una casi imperceptible diferencia en lo musical (los grupos metropolitanos trataron siempre de imitar a los regionales) aunque sin desarrollar un estilo propio lo cual al parecer —en este rubro— los sigue poniendo «detrás» de los regionales. ¿Por qué los metropolitanos asimilan y salen mejor de la crisis que los regionales?

Los finales de la década de los 90 nos muestra un escenario socio cultural confuso y diverso deviniendo de la crisis de la institucionalidad peruana —principalmente popular— y el quiebre de las ideologías políticas de izquierda y el marxismo; entonces nuevos integrantes, escenarios, espacios de acción, y nuevas concepciones teóricas dan inicio a generalizadas transformaciones, y por lo tanto a otra gran etapa decisiva en estas organizaciones.

Este es, a grandes rasgos, el panorama y el tema que nos preocupa, por lo que el presente trabajo pretenderá dar una muestra general del nacimiento y desarrollo de los grupos de Zampoñas Metropolitanos siguiendo de cerca el caso del Conjunto de Zampoñas de la UNMSM, y refiriéndonos necesariamente a los grupos de zampoñas regionales. Por otro lado se trata de demostrar que este movimiento metropolitano resultado y motor del discurso andinista de la década de los ochenta copó con fuerza principalmente las universidades estatales como San Marcos, La UNI, Villarreal, Agraria y La Cantuta, exponiendo como razón de ser y generando sus discursos en la ideología andinista la cual se basa en el respeto a los valores artísticos y socio culturales de los andes y su necesidad de rescatarlas y hacerlas vigentes. Este discurso si bien se mantiene a finales de los 90 (20 años después) no es el motor de funcionamiento y organización de este vigente movimiento, existen por tanto nuevas motivaciones tal vez «menos comprometidas» que el discurso marxista de los 80, los cuales trataremos de dar cuenta.

CAPÍTULO I.3

ACERCAMIENTO ORGANOLÓGICO Y ETNOMUSICOLOGICO AL SIKU, SU EXPRESION SIKURI Y LOS MOVIMIENTOS MUSICALES

Resumen

Trata sobre el instrumento musical que da vida a los conjuntos urbanos de sikuris autodenominado Movimiento de Sikuris Metropolitano. Este instrumento es clasificado como un aerófono, específicamente una flauta de Pan andina. Sus caracteres principales como su dualidad y colectividad, hacen de este un instrumento, de orígenes precolombinos, el más emblemático para construir colectividades, prácticas y discursos juveniles urbanos modernos. Se revisa también los estilos y modalidades (variantes) y los movimientos musicales que se forman en base a la práctica sikuri.

1. LA FLAUTA DE PAN ANDINA

El siku es, académicamente hablando, un instrumento musical de orígenes precolombinos catalogado como una flauta de Pan, y a esta Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel la clasifican como un aerófono, de soplo verdadero (produce sonido mediante la emisión de aire de forma directa mediante soplo), de filo o flauta (sonido de bisel), sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, con tubos cerrados en el extremo distal (Bustillos 1990, Gerard 2004 y otros). Américo Valencia a inicios de los años 80 ya había señalado, que de acuerdo al sistema clasificatorio de Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs “el siku altiplánico es un aerófono de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados y en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin resonadores, resonadores cerrados o abiertos, forma trapezoidal o rectangular, y tubos principales dispuestos en una fila.” Demás autores siguen la misma línea con algunas diferencias sutiles:²⁵

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o, en ciertos casos conductos) de distintas longitudes y grosores, generalmente cerrados por un extremo y abiertos o semi-abiertos por el otro. En su extremo proximal, tales tubos pueden ser lisos o poseer biseles simples o dobles; dependiendo de tamaños y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos, los distintos tubos que componen el aerófono

²⁵ El término “flauta de Pan” viene del dios griego Pan: “(En griego “todo”) era el semidiós de los pastores y rebaños en la mitología griega (...) Era cazador, curandero y músico. Habitaba en los bosques y en las selvas, correteando tras las ovejas y espantando a los hombres que penetraban en sus terrenos. Portaba en la mano el cayado o bastón de pastor y tocaba la Siringa, a la que también se conoce como Flauta de Pan (...) En la Grecia antigua, se conocía este instrumento con el nombre de siringa en honor a la náyade Siringa (Sýrinx), una ninfa que el dios Pan trató de violar y fue convertida en caña. También se la conoce como flauta de Pan.” En: <http://es.wikipedia.org/>

proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos, una serie de variables de armónicos. (Civallero 2012: 40).

Las flautas de Pan acompañan la formación de la civilización andina pues restos de estos instrumentos fueron hallados en la Caral, la primera sociedad andina (Shady 2008) y ha seguido el camino artístico y social de todas las sociedades andinas que ha existido en el territorio centro y latinoamericano. Sin negar que se trata de un instrumento universal, mundialmente se reconoce su principal asiento en la zona sur andina de los andes sudamericanos, especialmente en la zona altiplánicas y una radio más amplio que compromete los departamentos de Tacna, Moquegua y Puno en el caso peruano, una gran parte del territorio boliviano, el norte argentino (Jujuy) y el norte chileno (Antofagasta y Arica). Su rol en las sociedades andinas han ido complejizándose a lo largo de la historia, más aún en la colonia cuando, a pesar de los decretos de aniquilarla, se fue amestizando y cubriendo nuevos espacios como las fiestas religiosas. En tiempos de la república se articularon eficazmente a los novedosos festivales y concursos, a finales del siglo XX iniciaron su participación en las actividades y discursos anti hegemónicos por parte de movimientos populares pero además se fueron incorporaron poco a poco al circuito comercial y discográfico. En la actualidad forman parte de la práctica juvenil siendo un elemento de transmisión de nuevas identidades y mentalidades rurales como urbanas.

2. EL SIKU Y EL SIKURI

El siku o zampoña es utilizado en el altiplano del Collao de modo colectivo por diversos conjuntos nativos que hacen su aparición en las diferentes fiestas lugareñas. Son los sikuris, jula-julas, ayarachis, surisikus, lakitas, chiriguanos, kantus, pusamorenos, mistisikus, zampoñadas, los que poseyendo diversas particularidades en cuanto a los sikus que emplean, indumentaria, coreografía, y el mismo carácter de la música y danza que interpretan; en general, tañen por parejas, en forma mancomunada sus instrumentos: los sikus; y casi siempre se acompañan por dos o más instrumentos de percusión que marcan el ritmo de la danza. Algunos poseen también un grupo coreográfico que exclusivamente danzan de manera peculiar. (Valencia 1989a: 22).

El instrumento musical de orígenes precolombinos de nombre siku ha originado el término sikuris, es decir, “tocador de siku”. En Lima, la capital del Perú, en estos últimos cincuenta años se ha visto crecer a los grupos de sikuris gracias a dos movimientos de sikuris que luego revisaremos y que conocemos como conjuntos de sikuris regionales y metropolitanos.

Pero el crecimiento en las urbes de estos conjuntos de orígenes rurales no solo es en Lima; en la capital de Bolivia (La Paz) es común la existencia de estos conjuntos por tradición altiplánica. En Buenos Aires (Argentina) en esta última década se ha fortalecido el movimiento urbano de bandas de sikuris²⁶, en Santiago de Chile el movimiento metropolitano de comparsas de lakitas viene experimentando un importante crecimiento²⁷ y finalmente también en Bogotá

²⁶ Fernando Barragán (2005) denomina a este movimiento “bandas semi-autóctonas, de representación”. Y menciona más de 30 bandas de *sikuris* en Buenos Aires. El *Mathapi*, *aptapi*, *tinku de sikuris* (más de ocho ediciones realizadas anualmente) se ha convertido en un evento que concita la atención de estas agrupaciones.

²⁷ El movimiento urbano de comparsas de lakitas en Santiago ha comenzado a crecer considerablemente en estos últimos cinco años, muestra de ello es el encuentro “Cerro Blanco” que en estos años ha visto participar más de una docena de comparsas.

(Colombia) existe un incipiente pero peculiar movimiento urbano de conjuntos pensados en el trabajo artístico con el siku y el sikuri²⁸. Pero no solo las capitales mencionadas son testigos atónitos de esta inefable presencia, sino otras ciudades de los referidos países han ido recepcionando y visto crecer conjuntos de este tipo. Por ejemplo: Rosario en Argentina, Valparaíso en Chile, Boyacá en Colombia, Cusco y Arequipa en Perú. Sin duda, estamos ante la presencia de una de las más simbólicas creaciones artísticas musicales de raíces autóctonas del hombre andino, en los centros urbanos más importantes de esta parte de Latinoamérica.

Se tratan de movimientos urbanos de sikuris que presenta dos características fundamentales: 1) Son movimientos juveniles, se albergan y se respaldan bajo discursos modernos sobre la tradición, el folklore y la identidad y 2) Se reproducen géneros del tipo *mistisiku* (sikuris mistis o urbanos que aparecen a finales del siglo XIX). Sin duda, los procesos de movilidad social (migraciones) y las reconstituciones identitarias juveniles en las ciudades, forman parte de este interesante fenómeno en este lado de Latinoamérica.

En estos países del lado sur de nuestro continente, con el nombre de sikuri(s)²⁹ se conoce a las agrupaciones u orquestas musicales conformadas por varias decenas de personas que tocan al **unísono y coralmente** el siku o zampoña. Tradicionalmente los grupos andinos tocan un solo tipo de instrumento, de una sola línea melódica, pero en familias o tamaños de instrumentos, formando así una “música coral”³⁰.

A diferencia de los conjuntos folclóricos urbanos, a quienes les gusta mezclar instrumentos de cuerda con algunos o todos los tres tipos básicos de flauta, los conjuntos rurales de los indios (tropas) consisten de un set de sólo un tipo de instrumento que lleva la melodía. Los instrumentos de viento de una tropa se fundamentan en la formación “coral”, es decir, normalmente grupos musicales de los campesinos se dividen en tres tipos principales de conjuntos de flauta, de acuerdo a la categorización nativa: los conjuntos de antaras (*sikus*), los conjuntos de flautas con incisión (*kenas*) y los conjuntos de flautas de pico (*pinkillos*). (Baumann 2006:43).

Por este último, a estas agrupaciones musicales también se les conoce como *conjuntos*, *grupos*, *tropas*, *comparsas* o *bandas de sikuris*, de *zampoñas*, *zampoñaris*, *zampoñistas* o *zampoñadas*. Estos conjuntos de sikus o zampoñas se acompañan única y exclusivamente con la percusión de uno o varios bombos (algunos usan o se acompañan de la tarola, címbalos o platillos, maracas, triángulo, campanillas, cuerno o matracas), según sea el “tipo de sikuri” que interpretan:

... llaman *tropa* a un conjunto de flautas que tocan la melodía en una armonía de unísonos, octavas y, a veces, de quintas y cuartas paralelas o de terceras y sextas, incluso en paralelismos de acordes más disonantes

²⁸ En Bogotá (Colombia) también se asiste a un crecimiento del movimiento urbano de sikuris, bajo un formato de conjuntos de investigación y proyección con el siku y otros aerófonos tradicionales, algunas agrupaciones en Bogotá son: Comunidad Zampoñas Urbanas, Tropa Los Sikuris, Sikuris de Suamox, Sikuris de Teusaka, Fijisca Ic Sua, NocanchiPA. Datos alcanzados por Julio Bonilla Romero del Conjunto Sikuri de Bogotá. (Ver: <http://www.lossikuriscolombia.8k.com>).

²⁹ Un término sinónimo es *pusiri* o *zampoñari*, que aún se puede escuchar en algunas zonas rurales del área cultural fundamental del sikuri, pero que está en desuso en las ciudades: “El término sikuri (siquiri), es posible que tenga como etimología a la contracción de sikus phusiri (soplador/tocador de caña).” En: <http://aymara.org/waruru.php>.

³⁰ El término unísono lo pensamos como “tocar todos a la vez”; al respecto nos dice Caballero Farfán (1988) que “... los antiguos peruanos rechazaban la idea de reunir elementos heterogéneos y preferían la uniformidad de timbres; fabricando para ello familias completas de instrumentos de viento, derivando de cada tipo, contralto, tenor y bajo, como asegura Garcilaso de la Vega y como testimonio los hallazgos arqueológicos y la continuidad actual...”.

(cuartas aumentadas, quintas aumentadas, etc.) acompañadas por membranófonos (tambores, bombos, cajas, wanqaras, etc.); por lo general la tropa está conformada por una docena de instrumentos (o media docena, o dos docenas, etc.) (Gerard 2009: 125).



A) El siku, instrumento musical (aerófono) andino de orígenes pre colombinos. Se constituye por dos polos (bi polaridad) o partes (dualidad): siku ira y siku arka (siku macho y siku hembra). B) Conjunto altiplánico cuyos orígenes también se remontan a las épocas pre hispánicas y cuya trascendencia llega hasta la formación de conjuntos urbanos en Lima y otros lugares.

En Lima, estos grupos aparecen a mediados del siglo XX como una expresión cultural de los *nuevos limeños* (migrantes altiplánicos). Desde los años 70 la Asociación Juvenil Puno (AJP) y los conjuntos metropolitanos de Lima (en los 80), con sus actividades artísticas y proyectos culturales, potencian la difusión y masificación del siku y el sikuri en el gran espacio popular limeño y a nivel nacional. Hemos encontrado que la palabra sikuri tiene las siguientes acepciones: 1) Término genérico que denomina a todos los grupos de música que hacen uso colectivo del siku, sirve para denominar en general a todos los “tipos, formas, modelos, modalidades” de sikuris o de grupos de sikuris. 2) Denomina al tocador (individuo), al músico tañedor del siku en su condición de integrante de un grupo de zampoñas o grupo de sikuris. De ahí las frases muy conocidas: “tú eres sikuri”, “yo soy sikuri”, etc.³¹. 3) Indica una “modalidad”, una variante o estilo, conocido también como estilo de “varios bombos” y últimamente como “sikuri mayor” y “jacha sikuri”. Es característico de las zonas norte del lago Titicaca, especialmente de los poblados de Moho, Conima y Huancané. 4) Precisa un tipo de género musical de ritmo lento, tocado por los grupos

³¹ En algunos otros lugares adquiere otras denominaciones como “zampoñero”, “phusiri”, “cañero” “flautista”, “soplador”, “zampoñari”, etc.

que tocan la modalidad sikuris y se caracteriza por ser bastante ritual, conocido también como huayño lento o triste.

En cambio el siku (también *sico* o *siqu*),³² es una palabra o término aymara³³ que refiere al aerófono, al instrumento musical que nos ocupa³⁴. Este instrumento tradicional u originario (junto a las flautas de conducto vertical o de un solo tubo) es el más representativo de la zona altiplánica cuya área de inclusión alcanza a sectores andinos de los países de Perú, Bolivia, Chile y Argentina. En los distintos lugares donde se le ubica recibe también otras denominaciones, muchas veces propias del conjunto, del tipo de música, del grupo o del pueblo; así tenemos en Bolivia: *ayarachi*, *jula jula*, *chiriwanu*, *lakitas*, *mimula*, *sicura*, etc. (Cavour 2003; Gutiérrez 1995; Baumann 1982). En algunas zonas quechuas peruanas (también aymaras) todavía podemos encontrar los términos de *phuko*, *phusa*, *phukuna*, entre otros con menor uso en la actualidad. En el norte de Chile, en la zona aymara de la región de Tarapacá, se encuentran los tradicionales *sicuras*, en cuyo caso denominan a su flauta de Pan de igual forma; en la misma zona, pero alcanzando mayores ámbitos (sobre todo urbanos), tenemos a las *comparsas de lakitas* que denominan al instrumento *laka* o *laca*. Al norte de Argentina, especialmente en la zona andina de Jujuy, son tradicionales y numerosas las *bandas de sikuris*, en cuyo caso denominan siku al instrumento, y en Susques (también Jujuy), anteriormente (hasta mediados del siglo XX) denominaban al instrumento *fusa* (Machaca 2004; Sessa 2009).

El siku es entonces, académicamente hablando, una flauta de Pan, y a esta Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel la clasifican como un aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta (sonido de bisel), sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, con tubos cerrados en el extremo distal (Bustillos 1990, Gerard 2004 y otros). Américo Valencia a inicios de los años 80 ya había señalado, que de acuerdo al sistema clasificatorio de Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs “el siku altiplánico es un aerófono de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados y en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin resonadores, resonadores cerrados o abiertos, forma trapezoidal o rectangular, y tubos principales dispuestos en una fila.” Demás autores siguen la misma línea con algunas diferencias sutiles:

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o, en ciertos casos conductos) de distintas longitudes y grosores, generalmente cerrados por un extremo y abiertos o semi-abiertos por el otro. En su extremo proximal, tales

³² Carlos Vega (1932) menciona que el padre Ludovico Bertonio en 1612 recoge la voz “Sico” para designar a esta flauta de Pan altiplánica (que supone una variante del siku).

³³ René Calsín Anco (historiador juliaqueño) por su parte nos señala que el término siku es de origen y habla pukina y significa “chico”: “De los puquinas quedan evidencias arqueológicas y agrícolas, también, manifestaciones musicales y dancísticas. Uno de los instrumentos que nos legaron es precisamente el siku, asociado al florecimiento de la cultura Pukara (500 a.C. 500 d.C.). Por entonces, el área de difusión del siku coincidía con la jurisdicción de los pobladores puquinas (...) El análisis lingüístico nos conduce a sostener que la palabra siku procede de la lengua puquina. El lingüista Alfredo Torero, en un vocabulario puquina / kallahuaya, consigna el término ‘sik’u’ con el significado ‘chico’”. Revista *Pandilla puneña* N° 9. Puno, 2006.

³⁴ Los instrumentos de viento o aerófonos son una familia de instrumentos musicales que producen el sonido por la vibración de la columna de aire en su interior. Ramiro e Iván Gutiérrez (2009) definen: “El siku es un aerófono, pues necesita de aire para producir sonido, al soplar el músico hace vibrar el aire dentro o fuera de un objeto sea este de madera o metal. Los instrumentos aerófonos son divididos generalmente en flautas de pico, dulces, traversas y flautas de pan, en este último grupo se encuentra los diferentes tipos de sikus o zampoñas de la región andina”.

tubos pueden ser lisos o poseer biseles simples o dobles; dependiendo de tamaños y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos (Fletcher 2005), los distintos tubos que componen el aerófono proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos, una serie de variables de armónicos. (Civallero 2012: 40).

3. EL SIKU, LA ZAMPOÑA, EL RONDADOR, LA ANTARA Y OTRAS FLAUTAS DE PAN

La flauta de Pan andina es un producto de cientos de años de desarrollo cultural, por ello, no es extraño saber que fue y es construida de diferentes materiales: piedra, huesos, plumas, arcilla, cañas, madera, plata, oro, plástico, lata, etc. (Lámina 3); que se presente en formas diversas: de una fila (individuales), de dos filas (duals complementarios), con o sin “resonadores” y de diferentes tamaños de los mismos; de diferentes cantidades de tubos: de tres (como los *jula julas* y otros), de 16 (*sicuras* y otros) hasta más de 20 (antaras y rondadoras); de diversos tamaños, registros, “cortes”, familias y nombres: flauta de pan, siringa, zampoña, antara, andara, kinray, phuku, tayka, rondador, reribaco, sirumee, songari, sonkarinci, totama, paka, hetu, noxari, ndumuta, checu, yupana, chofana, yundadora, nulole-matan, notori, tselo, hetu, hetupue, urusa, etc. En el caso de los sikustenemos: sikus pequeños (*chili, suli, liku, kallu, tarke, wiswi, tijli, requinto, llorones*, etc.); sikus medianos (*malta, mala, mali, wajo, ankuta, cantante*, etc.) y sikus grandes (*sanja o sanqa, basto, toyo, jacha, k'allu, orko, machu*, etc.); de variedad de ritmos y música (indígenas, mestizos y urbanos actuales); de momentos de aparición (fiestas religiosas, costumbristas, familiares, ciclos agrícolas, protestas, marchas, etc); de diferentes caracteres (propiciatorios, rituales, guerreros, fúnebres, satíricos, agrícolas, ganaderos, religiosos, etc). Por su estructura física, el siku se presenta solo en dos formas: El *chakasiku* o *sikuchalla* de forma trapezoidal o triangular (podemos llamarle también modelo clásico) y el *tablasiku* rectangular, en forma de balsa.

Sobre las flautas de Pan andinas y sus denominaciones realizaremos una revisión rápida, tratando de abarcar los principales términos que hemos escuchado desde la llegada de los cronistas y en etapas posteriores. Tengamos en cuenta que muchas veces el instrumento es denominado tan igual que la expresión artística a la que da vida o al revés; en otros casos es el mismo instrumento nominado de manera diferente de grupo a grupo, de comunidad en comunidad, hay denominaciones o instrumentos que ya no existen, y en algunos casos, las denominaciones definen tipos o variedades de flautas de Pan:

Siku (sico o síqu).- Dice el cronista Bertonio (1612 op. cit): “Sico: unas flautillas atadas como ala de órgano”. Y Carlos Vega señala: “Siku sería entonces una variante del anterior, es el nombre corriente hoy para designar la mayoría de flautas de Pan en el ámbito del altiplano andino y que llega hasta Argentina y donde se ha ido reemplazando por el término de zampoña”. En la actualidad las variantes de términos más usados en función de su forma o estructura de construcción son el siku ch’alla (triangular) y el *tablasiku* (en forma de balsa). Veamos también algunos ejemplos de definición sobre el siku:

“Pertenece a la familia de los instrumentos cuyo sonido se debe a la vibración del aire. Es, por lo tanto, un aerófono. Se clasifica entre las que suenan por efectos de un soplo contra el borde de la abertura superior del

tubo en posición vertical, y la característica que la define es la reunión de varias flautas simples de distintos largo útil, en un solo cuerpo” (Vega 1932).

“El siku, famoso instrumento indígena parecido a la flauta mitológica de Pan, a la siringa de los griegos, o a la arunda o fístula de los romanos, que en castellano se conoce con el nombre de zampoña, y en quechua con el de antara” (Paredes 1949: 39).

“El siku altiplánico es un aerófono de soplo, de fila o flautas, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados y en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin resonadores cerrados o abiertos, forma trapezoidal o rectangular, y tubos principales dispuestos en una fila” (Valencia 1989a: 34).

“Sicu: hilera de flautillas ordenadas de pequeñas a grandes, de izquierda a derecha. Instrumento precolombino sobreviviente. También conocido como *challa*. En quechua: antara y sicura; kallawaya tujrana y tuana; los guaraní la conocen como tacuamasi y flautas de tacuarilla; los chiquiotanos secu secus, los moceños jeruré, en castellano zampoña o flauta de pan, en griego siringa, etc...” (Cavour 2003: 138).

“El siku (en aymara siku) es una zampoña o flauta de Pan formada generalmente por dos hileras de tubos de caña de diferentes longitudes: el arca, normalmente de siete tubos, y el ira, normalmente de 6, aunque según el tipo de siku estas cantidades pueden variar notoriamente” (Wikipedia 2011).

“El siku es un aerófono, pues necesita de aire para producir sonido, al soplar el músico hace vibrar el aire dentro o fuera de un objeto sea este de madera o metal.” (Gutiérrez 2009: 168).

Zampoña.- El término hispano zampoña se acuñó durante la Colonia para designar a las flautas de Pan andinas, principalmente a las del lado del Alto Perú (Altiplano) de manera genérica, y desde el siglo XX es el término que más se ha popularizado (seguido del término siku) englobando (y homogenizando) a casi todas las demás flautas de Pan andinas. Los españoles, desde su llegada, dieron cuenta y hablaron de las flautas andinas, confundiéndolas unas con otras pues la variedad era de seguro tan amplia como etnias y comunidades había entonces; finalmente las generalizaron simplistamente y terminaron por llamarlas zampoñas.

El musicólogo argentino Carlos Vega (1932) nos dice sobre el término zampoña que “en España esta voz se aplica a varios instrumentos muy distintos. Uno de ellos es la Flauta de Pan” y que de ahí habría provenido. Los esposos d’Harcourt, hacia 1925, aseguran sobre la palabra zampoña que: “... en España designa una flauta pastoril campesina; también ha servido para designar a la gaita” (p. 48). Por su parte Américo Valencia (1982) nos dice que el término fue acuñado por los españoles a su llegada a estas tierras debido a que el siku presentaba similitudes con un tipo de flauta de Pan ibérica. Sin embargo, en la actual historiografía musical española no aparece fácilmente la flauta de Pan llamada zampoña, y la única denominación cercana refiere a un instrumento musical clásico llamado *zanfona* o *zanfoña* (cordófono medieval que es más parecido físicamente a un violín)³⁵. Sin embargo, podemos ver que la única flauta de Pan ibérica

³⁵ “La zanfona es un instrumento perteneciente a la familia de los cordófonos frotados. Está formado por una caja de resonancia, en cuyo interior se introduce parcialmente una rueda de madera que se hace girar mediante una manivela unida a un eje que la atraviesa por su centro. La parte que sobresale de la tapa, frota a una serie de cuerdas poniéndolas en vibración simultáneamente. Hay dos tipos de cuerdas, las que emiten una sola nota, generalmente más graves que actúan como bordones, o sonido de acompañamiento, y otras, las cantantes, de las que se obtienen varias notas acortando su longitud mediante la presión de unas pequeñas piezas en forma de hacha, llamadas espadillas. Estas se hayan insertadas sobre un vástago que se desliza al presionar uno de sus extremos a modo de tecla, el número de éstas varía, en las zanfona actuales pueden llegar a 23, colocadas en

conocida y de larga data es el *chiflo de afilador* que en términos nuestros, por su coincidencia estructural, sería prácticamente una antara. Civallero (2012: 46) dice al respecto que “En Portugal se llamaron xipros de afilador, mientras que en la cercana Galicia se denominaron asubíos, chifres, apitos de afiladores o chifres de capadores. En Asturias se conocían como xiplas o xipras, en Aragón como piulets de sanador y chiflos de capador, y en la Provenza actual, como frestéu...”. Pero por su único uso en realidad este no sería un instrumento musical estrictamente hablando, más bien se trataría de una herramienta de trabajo de uso de los afiladores, trabajadores ambulantes que se ganan la vida afilando cuchillos y demás objetos punzo-cortantes; estos también existieron en nuestra sociedad peruana hasta hace algunos años³⁶. Más adelante trataremos detalladamente el tema, por ahora mencionemos la teoría de que el término zampoña vendría de la deformación o transformación del término hispano *sinfonía* “dialectalizada” luego como *sanfonia* y *zampoña*.

Ayarichi.- Es el padre Ludovico Bertonio, quien en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612) define: “Ayarachi: Instrumentos como organillos que hazen armonía”³⁷. Y a continuación dice sobre los términos “Ayarichi phufatha: Tañerle. Sico es instrumento más pequeño”, es decir, *ayarachi phusata* significa tañer el *sico* que es un instrumento de estos ayarachis pero al parecer era más pequeño. Coincide con el padre Cobo respecto al nombre del instrumento, pero señala además que la voz se extiende también para designar la sonoridad de los conjuntos, es decir a la expresión misma: “sicon aayarichi phufatha: Tañer las dichas flautas, cuya armonía se llama Ayarichi”. Arnaud Gerard (2004) resalta que el término debió ser el que posiblemente usaban en esa época para denominar a unos tipos de flautas de Pan específicamente, pero no al clásico siku (dual y complementario) sino al de una sola fila y que no tiene “diálogo musical “. Sin embargo, en el caso peruano hay tipos de ayarachis (poblados de Lampa y Sandia) que usan el *siku dual*. En todo caso es importante reproducir una cita que Gerard extrae de los cronistas Azáns Orsúa y Vela de 1555 sobre una procesión en Potosí (Bolivia): “Luego seguían hasta 40 indios, vestidos todos de plumas de varios colores con ricos llutus en las cabezas, los cuales tocaban diversos instrumentos: flautas gruesas de cañas, caracoles marítimos, trompetas de calabazos con cañas largas, y unos cañutillos aunados duplicadamente, que siendo mayor el primero van disminuyéndose hasta el último que es pequeñito, y soplando de un cabo a otro hace la armonía conforme el tamaño de la caña, y llaman a este intrumento ayarichis...” (p. 5). Pero hay que tener en cuenta que en el caso de Puno y Cusco (Perú) no designa al instrumento, sino a la expresión o manifestación artística (al grupo). En cambio en Bolivia, el término todavía denomina al instrumento (también al grupo) y a diferencia del caso peruano se trata, como dice

dos hileras, una para la escala natural y otra para las alteraciones, obteniendo así dos octavas completas.” Museo de la Música de Ureña, colección Luis Delgado. Valladolid, España.

³⁶ “Este aerófono es de utilización típicamente gremial. En España se utiliza casi de forma exclusiva por los afiladores que, antiguamente, también eran reparadores de paraguas. Su manejabilidad permite al afilador anunciar su presencia, con escalas ascendentes y descendentes, sujetando el instrumento con una sola mano, mientras tira con la otra del carrito donde transporta sus herramientas de trabajo. Pocas profesiones han logrado tener un sonido tan identificativo como el del chiflo de afilador, y prueba de ello es que actualmente los profesionales ambulantes que aún ejercen su oficio utilizan una grabación que hacen sonar a través de los altavoces del coche, para que la clientela perciba su presencia.” Museo de la Música de Ureña, colección Luis Delgado. Valladolid, España.

³⁷ El cronista Juan Ludovico Bertonio escribió el *Vocabulario de la lengua aymara* (1612). Este texto también se puede hallar digitalizado en: <http://archive.org/details/vocabulariodelal00bert>

Cavour (2003: 18) de un “sicu de una sola fila” y lo define así: “Ayarachi: Danza ceremonial guerrera, de origen precolombino, conocido también como ayrachi”. Por su parte Jorge Flores Ochoa (1966: 72) que realiza uno de los primeros estudios sobre los ayarachis de la provincia de Lampa (Puno), nos dice: “Ayarichic es el nombre que entonces se daba a las actuales phusas, sikus, phukus o antharas, que todavía se hallan en vigencia, sobre todo en el Altiplano”.

Rondador.- Es una flauta de Pan muy característica de las zonas andinas de Ecuador, de origen pre hispánico. Su nombre, al igual que el capador colombiano, hace referencia a los que lo tocaban antaño: el sereno, el rondador, llamado también “el ronda” (Carlos Vega 1932). Pero al parecer su nombre originario era *wayra puhura* (d’Harcourt 1925). En la actualidad es un instrumento que se ha reacomodado a las tonalidades musicales contemporáneas que por su timbre y sonoridad particular ha traspasado la frontera ecuatoriana, siendo frecuentemente usado por los grupos de folclore urbano.³⁸ Sobre el rondador y la *paya* (o *palla*), nos dice Ataulfo Tovar (1980 s/n): “El rondador es una flauta de Pan conformado por una serie de tubos de carrizo que van en números de 15, 25, 33, 45 o más, unidos uno detrás del otro atados con hilo de cabuya. Se utiliza especialmente en las fiestas de carnaval de la parte central del país, principalmente en las provincias del Chimborazo y Bolívar (...) La paya es un instrumento más pequeño que el rondador, posee hasta 8 tubos de carrizo. Es un instrumento de carácter ritual y se ejecuta en grupo de tañedores, se acompaña de los pífanos y del tambor redondante y es exclusivo de la provincia de Imbabura”. El material más común para su construir las muchas variedades de rondador es el carrizo, tunda y tundilla, pero también subsisten los rondadores de plumas de cóndor”. (Godoy 2011).

Antara.- El término aparece en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* de González Holguín de 1608, donde dice: “Antara. Flautillas juntas como órgano”. El cronista Bernabé Cobo (1653) por su parte dice: “Antara es otro género de flauta corta y ancha”, diferenciándola claramente del ayarichic, que define luego en el mismo párrafo de su diccionario. El término también es mencionado en reiteradas ocasiones por Guamán Poma de Ayala en *Nuevacorónica i buen gobierno* (lámina 126, 1615: 324) y grafica una lámina donde al parecer se trata de este instrumento aunque no lo menciona directamente. En la colonia (siglo XVII) evidenciamos su uso cuando *Las Constituciones Synodales del Arzobispado de Lima*, en su ordenanza hacen uso del término *antara* claramente al prohibir su uso (d’Harcourt 1925: 94). Más adelante (en el siglo XX) el término es también recogido por los esposos d’Harcourt, quienes aseguran que “El término genérico (de la flauta de Pan) en quechua es antara”. Julio C. Tello usa a lo largo de sus excavaciones arqueológicas únicamente este término. Mientras que los investigadores especializados en el tema, utilizan el término para designar a las flautas de una sola fila (sin “resonadores”) de uso individual, situados en el área norte del Perú, especialmente en el departamento de Cajamarca. Ciertamente en esos sectores se evidencia masivamente esta denominación, aunque su uso, o mejor dicho la vigencia de las antaras, es cada vez menor. Como término, algunos autores importantes lo siguen usando de manera genérica para nominar a las flautas de Pan andinas. Baumann (1996), por ejemplo, lo usa de la manera siguiente: “las antaras de los jula jula (...) los sikus son antaras de doble fila...”, etc. Hacia los años 70 y 80, Fernando García (1982) estudia las antaras (también *andaras*) en casi toda la costa, sierra y selva del norte del Perú: Cajamarca, Piura, Amazonas, San Martín, Lambayeque, La Libertad y Ancash

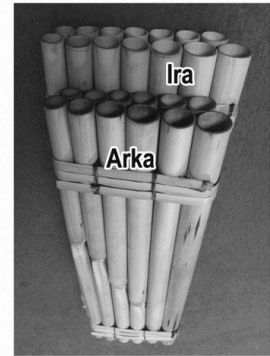
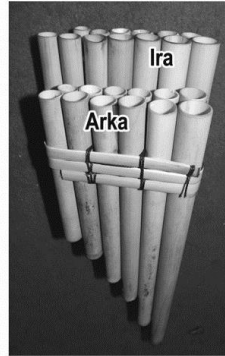
³⁸ “El rondador, siempre fue considerado un instrumento sagrado por los indígenas. Se fabrican de cañas de carrizo, de caña tunda (que viene de la Amazonía) y de tundilla (procedente de la Costa). Antes se elaboraban de hueso y pluma de cóndor (...) el rondador aún es el instrumento imprescindible para interpretar las tonadas, los sanjuanitos, los albazos, los cachullapis...”. Testimonio de Luis Pichamba, propietario del Taller de instrumentos andinos Ñanda Mañachi, de Peguche, Otavalo. Revista virtual *Raíces milenarias*. Ecuador, 2006.

PRINCIPALES FLAUTAS DE PAN ANDINAS



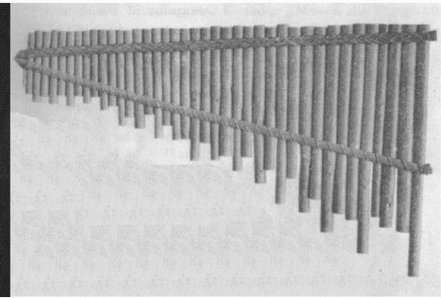
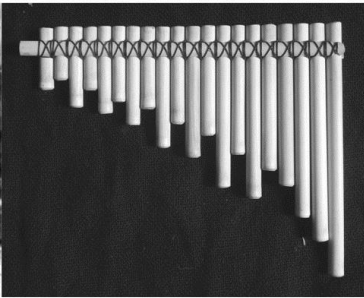
Sikus y sikuris (también zampoñas)

Es la flauta de Pan característico de altiplano peruano boliviano, lo peculiar es el uso de los "resonadores" (imagen de la derecha), su "dualidad" (dos flautas en uno) y su uso colectivo u orquestal (imagen de la izquierda).



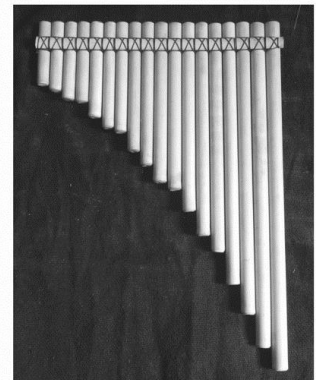
Rondador (a)

Flauta de una sola fila, sin "tubos resonantes" y de uso individual cuya característica más importante es la alternancia de tubos y por lo tanto de dos escalas, principalmente pentatónicas, así como la obtención de acordes tocando entre sus tubos. Es utilizado en algunos departamentos del norte del Perú, pero sin duda es característico del vecino país de Ecuador.



Antara

Flauta de Pan de una sola fila o hilera de tubos y mayormente de uso individual puesto que también encontramos conjuntos de antaristas que usan varios tamaños de antaras (como los chunchos de Huanta, imagen de la izquierda). El uso de estos instrumentos son aún vigentes en la costa, sierra y selva del Perú, desde el Cusco (centro del Tawantinsuyu) hacia el norte, llegando a zonas de la selva ecuatoriana y colombiana. El término antara fue recogido por los cronistas españoles puesto que era muy usado para designar a las flautas de Pan del norte del altiplano.



Las flautas de Pan en el mundo andino son también, al igual que los grupos étnicos, múltiples y muy variados. Los principales son los sikus, también conocido desde la Colonia como zampoña y asentados en la zona altipánica, representativamente también tenemos a las rondadoras en la zona norte (Ecuador) y las antaras en las zonas norte y del Antisuyo del antiguo Tawantinsuyu (Cusco).

4. SIMBOLISMO DE LA DUALIDAD Y LA COLECTIVIDAD EN EL SIKU/RI

El siku se toca alternando los sonidos que se hallan en una y en otra parte del instrumento, según sea la melodía. Este efecto se logra por la acción de dos ejecutantes que portan sendas partes del instrumento, conformando así una especie de diálogo musical. Esa es la especial particularidad, del siku, la complementariedad de sus partes. La cualidad de complementariedad del siku, tanto en la construcción como en la ejecución, tiene una íntima relación con la concepción del cosmos del hombre andino, según la cual sería de carácter dual. Las dos partes del siku, *ira* y *arka*, se corresponden con esa dualidad, son diferentes entre sí, podría decirse opuestas, pero no rivales sino complementarias; no hay jerarquías entre ellas sino reciprocidad. Esa es la esencia del siku y de su música. Otra cualidad distintiva, aunque no exclusiva, del siku es su uso en forma colectiva, en bandas de sikuris. Esta modalidad se relaciona con el alto sentido comunitario de los pueblos andinos que lo utilizan.³⁹

El carácter básico del siku es que se toca necesariamente entre dos tocadores en vez de uno, entre los dos se construye la melodía y se completa la escala básica a este carácter se le conoce como la dualidad o bipolaridad del siku. Pero además se musicaliza colectivamente, es decir muchos tocadores tocando los diferentes tamaños de sikus todos ellos duales. Entonces el discurso sobre el que se sustentó y desarrolló el movimiento de sikuris metropolitanos en los años 80 y que generó mucha pasión ideológica, fue la idea su coincidencia de este carácter del siku y el sikuri con el carácter de la sociedad andina que, de acuerdo a los *principios de ordenación del mundo andino* (cosmovisión) es dual complementaria y colectiva por excelencia. Hacia las primeras décadas del siglo XX investigadores como los esposos d'Harcourt, Izikowitz, Jiménez Borja y otros, dieron cuenta de esta peculiaridad en los sikus:

The two part instruments -arka and Yra, as they are called in Aymara- complete one another, for every other note in the scale is found on one instrument and the remaining notes on the other. That this curious manner of playing in pre-Columbian in proved by the archaeological flutes on which the notes complete one another. On old Peruvian vases musicians playing pan-pipes are occasionally portrayed. They blow in pairs and the two instruments are united with a cord, which evidently serves to keep together the two instruments which really form a whole and perhaps do not agree in pitch with any other pan-pipes. Pan-pipes tied together in this way still exist among certain tribes, such as the Cuna and Motilon, and in the Rio Negro territory (Izikowitz 1934: 396).

Ciertamente, el modelo de siku que se ha popularizado, el que usa o tocan todos los conjuntos altiplánicos urbanos, los migrantes (regionales) y los conjuntos que venimos explorando, los urbanos limeños (metropolitanos), es el de dos filas con resonadores, el dual complementario, el “siku pareado” o el “siku bipolar”.⁴⁰ Recibe estas denominaciones por estar constituido o dividido en dos partes o polos (llamados filas o hileras) complementarias, por un lado la fila o hilera *ira*, *irquiri* o *irpa* (palabra en idioma aymara que se puede traducir como “macho”, “el que va”, “el que guía”, “el conductor”) y por otro lado, la fila o hilera *arka* o *arquiri* que se traduce como “hembra” o “la que sigue”, la “seguidora”, la “que responde”, y la que normalmente tiene un tubo más que la hilera *ira*. Girault hacia 1968 dice que “... arka significa el

³⁹ Fuente: <http://soplaryhacersikuris.blogspot.com/p/el-siku.html>

⁴⁰ Américo Valencia acuña el popular término de “siku bipolar” enfatizando este carácter como el principal del siku altiplánico.

que sigue (...) irpa, expresión que significa “que guía” (...) irpa es transformado en ira...”⁴¹. Mientras que Gerard (1999: 288), citando a De Luca (1987), nos dice que “Ira viene de la palabra aymara ‘iraña’. Iraña: Enseñar, instruir, dar instrucciones (...) Arka viene de la palabra aymara ‘arkaña’. Arkaña: Escoltar, acompañar, seguir”. Por lo tanto tenemos un consenso al respecto:



- A) El siku, instrumento musical (aerófono) desde sus orígenes pre colombinos al parecer estuvo conformado por dos polos o partes formando una clara bipolaridad o dualidad). B) La formación circular en los conjuntos músico danzantes desde las épocas pre hispánicas también debió haber sido una forma colectiva muy usual. Las dos imágenes pertenecen a la cultura Mochica.

La primera fila es llamado *irpiri* (*irpaña* = conducir) y la segunda es llamado de *arkiri* (*arkaña* = seguir). Las melodías del siku son ejecutadas usando la técnica del diálogo musical entre *irpiri* y *arkiri*. En aymara esta técnica es denominada *Jaqt'asiña Irpirimpi Arkirimp* (interacción del conductor y el seguidor) (...) grupo de personas que hilan una conversación de notas musicales entre la Ira con la Arka, que en otros sitios llaman *iramp arkamp jaqt'asiña*, así de esta manera brotan melodías incomparables⁴².

A esta “técnica” también se le conoce popularmente como “dialogar”, “conversar”, “trenzar”, “tejer”, “responder”, “contestar” “parear”, etc., dependiendo de los lugares y de los tipos de sikuris. Pero todos hacen referencia a la estrecha relación complementaria entre estas dos hileras o filas opuestas: “pares de instrumentos forman un instrumento real, es decir un instrumento está formado por dos mitades tocadas por dos personas. No es posible tocar

⁴¹ Este autor también recoge una importante equivalente de la zona quechua kjallawaya: “En cuanto a los quechuas de la región de Charazani, en su lengua, nominan a la más grande con un tubo suplementario qhtaix ‘que sigue’, expresión que viene del verbo qhatiy o qhatikuy, aseguir, ir detrás de uno. El otro instrumento lo llaman pusax, que guía, que proviene del verbo actual pusay o pusakuy, guiar, conducir” Estos párrafos son extraído de Gerard (1999) quien cita a Luis Girault (1968).

⁴² Referencia extraído de: <http://aymara.org/waruru.php>

melodías, sino entre ambos. De este modo, la unidad de la pareja se hace evidente” (Pérez de Arce 1996: 42). Bellenguer (2007: 137) nos dice sobre esta técnica de interpretación: “Soplando alternativamente, uno tras otro, en cada tubo de las mitades, se obtiene el conjunto de los sonidos que permiten producir melodías. Este sistema de ejecución es conocido también como entramado musical o interlocked en inglés”. Américo Valencia en 1982 publica sus primeros trabajos sobre las flautas de Pan altiplánicas peruanas, que será su preocupación mayor en adelante, dos de ellos se denomina: “Jaktasiña Irampi Arcampi. El diálogo musical: Técnica del Siku Bipolar” y “El siku bipolar en el Antiguo Perú”, desarrollando también ampliamente el tema en sus trabajos posteriores:

La primera y más importante característica del siku o zampoña altiplánica es su naturaleza bipolar y la técnica derivada de ésta. La técnica del siku es conocida en Aymara como ‘Jactasiña Airampi Arcampi’, que significa estar de acuerdo el Ira con el Arca. Consiste en la confección de las frases musicales que componen una melodía mediante un íntimo diálogo, la alternancia de sonidos o grupo de sonidos, hecho por dos instrumentos complementarios, y desde luego, dos intérpretes en vez de uno. (Valencia 1989: 36).

Entonces a nivel del movimiento metropolitano limeño esta bipolaridad o dualidad del siku es simbolizado e idealizado como si este contendría el principio de la dualidad de la cosmovisión andina. Convirtiéndolo de esta manera en el símbolo por excelencia de la continuidad (o “resistencia”) del sistema cosmogónico andino de orígenes prehispánicos. El dualismo, la división del todo en dos mitades que se oponen y complementan, ha sido expresado por muchos autores como la “matriz del pensamiento de la sociedad andina” o “el concepto ordenador de la cosmovisión andina” (Rostworowski 1988). Luis Salazar (2010: s/n) nos dice al respecto:

Núñez del Prado (1979), Tristan Platt (1976, 1978, 1986) María Rostworowski (1983), Juan Van Kessel (1982) entre otros han tratado con bastante profundidad el tema del dualismo o binarismo como base del modelo organizativo andino. Para Platt existen “symétries en miroir” (simetrías de espejo) relacionadas a la simetría corporal. El espejo reproduce la imagen como un duplicado y la palabra yanantin expresa la simetría corporal. La unión entre un hombre y una mujer, de acuerdo a este concepto, da origen a una combinación de dos elementos masculinos y dos femeninos, o sea el número cuatro y ésta doble partición orgánica y totalizadora “constituye un paradigma básico de la cosmovisión andina que resalta en todos los rituales y costumbres, y en todas las fiestas y acontecimientos de la vida comunal” (Platt 1976:15). El dualismo está presente en la distribución del espacio y la organización socio-política. Los conceptos de Hanan y Hurin son panandinos. Esto ha sido resaltado por Kessel en su estudio centrado en la región de Tarapacá donde la comunidad se divide en dos sayas divididas a su vez en ayllus de pastores y agricultores. Esta cuatripartición ha sido llamada “paradigma de la visión aymara del espacio y la organización comunal.

Muchos autores (Izikowitz 1934, Jimenez Borja 1951; Platt 1976; Baumann 1980; Valencia 1982; Stobart 1987; Ponce 2007; Bellenguer 2006, Sánchez Canedo 1996, etc.), coinciden en que el principio de la complementariedad masculina / femenina simboliza los rasgos básicos del pensamiento andino y esta se manifiesta enteramente en el siku dual, presentando por tanto a los conjuntos de sikuris como símbolo de la cosmovisión andina: “La tierra viviente (pacha) como una concepción holística, significa hombre-mujer. Todo lo que existe, tanto como cada cosa individualmente observada, está compuesto de dos polos complementarios cuyas características son femeninas y masculinas (...) Además cada cuerpo individual, cada cosa que existe, es llamado a formar opuestos complementarios. La parte derecha del cuerpo es masculina, la parte

izquierda es femenina. La parte frontal del cuerpo humano que da cara al sol es masculino, la parte de atrás, en sombra es femenina...” (Baumann 1980 (1997): 47). Nos dice que los conjuntos tradicionales de sikuris utilizan la técnica de interpretación de *dos pares interconectados*, donde cada conjunto contiene varios pares de instrumentos de una sola familia y cada par combina una hilera femenina con su contraparte masculina.

Silvia Domenech (2003: s/n) interpreta el simbolismo de la técnica del diálogo musical en los sikuris así:

Cada mitad posee a su vez una hilera de tubos abiertos que no se sopla sino que cumple la función de resonador. Esto hace imposible que un sólo músico pueda tocar las dos partes a la vez y que forzosamente tenga que “parear” con el complemento, formando así díadas de un 6 y un 7. Esta forma particular de “pregunta-respuesta” o “sikus abiertos” nos remite a uno de los principios fundamentales del pensamiento junguiano (inspirado en la filosofía de Heráclito): El principio de oposición según el cual todo acontecer puede ser explicado como una “lucha” entre fuerzas antagónicas que engendra el movimiento. Los andinos lo expresaban con el término “tinku” cuya acepción más común es “encuentro”. Se trata de un encuentro entre polaridades antitéticas que siempre producen algo nuevo y diferente: dos ríos que confluyen en uno solo, los hijos, el brote que conjuga la semilla y los nutrientes, etc. En el significado de esta palabra y en la forma en que el instrumento se toca, vemos la representación de los rasgos que caracterizan a nivel teórico el principio de oposición: 1) El carácter complementario de la interacción entre los dos polos (las partes del instrumento, incluso cómo se los nombra). 2) El conflicto esencial o antagonismo del que deviene la fuerza creadora de la vida (en este caso el hecho de “parear” con el otro). 3) La búsqueda de equilibrio o compensación (manifestada en la melodía). Este principio de oposición aparece permanentemente en la cosmovisión andina.

Este es el siku dual complementario (hembra y macho en mutua coordinación y haciéndose uno solo), dos músicos que se hacen uno al tocar, dependientes totalmente uno del otro para construir la melodía. Así, el “diálogo musical” entre el *irpire* y el *arkiri* consiste en comunicarse armoniosamente, uno (el conductor) con el otro o la otra (el seguidor o la seguidora). El diálogo musical es *estar de acuerdo el ira con el arca*, es decir, el macho con la hembra o el hombre con la mujer. Américo Valencia Chacón ha sido quien más ha enfatizado, explicado, esquematizado y popularizado el carácter “dual del siku” (al que denominó “siku bipolar”) y a la “técnica derivada de esta” (frase del autor): el diálogo musical. Se convirtió en un insistente impulsor de su relevancia llegando al punto de considerar este legado como el más importante de la cultura musical andina y uno de los más grandes aportes de la música andina a la música universal. Según el autor esta técnica se habría iniciado con la cultura Moche (costa norte del Perú 200 a. C.) y su herencia habría llegado hasta la actualidad:

La técnica del siku o zampoña, el diálogo musical, es una herencia de la cultura Moche, cultura pre-inca de la costa norte del Perú (200 d.C. – 800 d.C.). En esta cultura existían unos personajes “despellejados” a quienes por alguna razón les extraían los órganos de la cara (ojos, labios, etc.). Personajes que suelen representarse en las pictografías de los vasos arqueológicos de esta cultura, tocando sendas flautas de pan en pareja (Siku Bipolar Moche) (Valencia 2006: 66)⁴³.

⁴³ Sin embargo, parece importante resaltar que muchos investigadores, entre ellos arqueólogos, coinciden en señalar que las pictografías son indicios importantes pero no definitivos para aseverar que realmente haya existido un “diálogo musical”. César Bolaños supone por ejemplo que se podrían haber tratado de antaras semejantes tocadas en dúo pero al unísono. Por otro lado las pruebas no logran corroborar lo dicho en la medida en que no se han encontrado flautas físicas moches que puedan apoyar la hipótesis, mientras que por otro lado se encuentran muchas más evidencias de usos individuales.

Reflexiones.- Esta concepción concibe al siku como un instrumento “milenario” que simboliza(ría) el ordenamiento del mundo andino en dos mitades complementarias (*hanan* y *hurin*, día y noche, el cielo y la tierra, el sol y la luna, el macho y la hembra, etc.). El siku dual y el “diálogo musical” representarían, contendrían o simbolizarían la cosmología de los pueblos andinos, toda una concepción, visión dicotómica de ordenación del mundo plasmada en el instrumento más emblemático de la cultura andina: “La naturaleza bipolar del siku y su técnica dual reviste importancia por su significado filosófico, es la representación musical de uno de los principales conceptos del mundo andino: la dualidad” (Valencia 2006: 63). La antropóloga Yenine Ponce desarrolla efusivamente la idea de que la invención y desarrollo del siku y los sikuris responde a la “estructura mental” andina. La antropología estructuralista maneja la teoría de que todos “los grupos culturales estructuran su cosmos o universo mental de manera particular, dando origen a las formas de pensamiento que los caracterizarán como cultura. Una de estas formas de estructurar el mundo mental es el dualismo. La división binaria o dualismo es un principio clasificatorio integral: la civilización dual organiza el tiempo y el espacio, la naturaleza, la totalidad de su entorno, su cosmos y su imaginario en opuestos complementarios (...) El principio de dualismo andino conforma todo el orden social, político, religioso, económico y artístico como visión de la sociedad y de la naturaleza indisolublemente ligadas, de modo tal que se le otorga un determinado sexo a todos los seres del universo, a las formas de organización y a las cosas inanimadas, asignándoles las particulares características y cualidades del género que se les atribuye” (Ponce 2007: 165). En este caso el “diálogo musical” reflejaría la concordancia de los opuestos complementarios (el día y la noche, el *hanan* y el *hurin*, la tierra y el sol, el hombre y la mujer) en un juego dinámico de comprensión y equilibrio necesario para la vida en comunidad:

Esta necesaria combinación de dos instrumentos para producir una canción completa, cumpliría el criterio que versa: “dos entidades complementarias forman una unidad”, confirmando de esta forma la concepción andina de dualidad (Ponce 2007: 168).

Pero nos parece necesario tener en cuenta reprensiones como la de Esteban de Jagger (2010), quien explora el tema tratando de encontrar otros ejemplos musicales que contengan este principio ordenador andino a partir de la pregunta ¿Es posible que solo en el siku se haya contenido este principio filosófico del mundo andino? ¿Qué pasa con los sikus simples (modelo antaras), los de una sola hilera, unitarios o “monopolares”? Y ni qué decir de las flautas de Pan modelo antara que muy de seguro fueron las primeras en ser tañidas en la civilización andina y que los encontramos vigentes en conjuntos actuales como los chunchos de Huanta y otros. Es decir en los estudios y en la concepción y práctica de los conjuntos urbanos limeños se ha soslayado la existencia de una gran cantidad de ejemplos donde el siku es individual, o “sikus de modelo antara”:

Los sikus de modelos antara, monopolares, unitarios, individuales, no colectivos etc. No sólo son muy numerosos sino tendría tan igual o mayor antigüedad e importancia que los duales, así lo indican los conjuntos que forman un cordón cultural aún vigente y que nos llama la atención por sus caracteres altamente tradicionales: los ayarachis de Cusco, siguiendo el recorrido por los vigentes y extintos ayarachis altiplánicos como los kallamachos y los loke palla palla, en Bolivia los ayrachis, mimulas, venta y media, etc., terminando

en el norte de Chile con los sicuras de Cariquima, Isluga y otros⁴⁴. Lo que los distingue a estos conjuntos son fundamentalmente el uso de monteras u otros aditamentos relacionados a los suris y/o cóndores, la percusión (el wancar) eminentemente oriunda (prehispánica) y la flauta de Pan o el siku “modelo antara”, unitarios o individuales, con o sin resonadores. Tan sólo esta relación, nos puede indicar lo antiquísimo de este tipo de sikus. Estos “otros” tipos de sikus no han recibido la atención que sí ha tenido el “siku bipolar” por las investigaciones académicas ni por las organizaciones o conjuntos urbanos de proyección o replicación artística. (Sánchez 2012)

Entonces si bien es cierto que esta peculiaridad dialógica del siku contiene y/o representa la ordenación dual de la vida social andina, sin embargo, exacerbar su importancia ha contribuido al desarrollo del esencialismo en los conjuntos metropolitanos de Lima, sobre todo en el discurso. Más esencialista aún ha sido presentarla como la única categoría casi materializable y como un elemento substancial o esencial enquistado en el subconsciente del hombre andino y que eventualmente se manifiesta vía la “herencia cultural genética”. Justamente creo que el inicio del esencialismo del sikuri ha sido señalar que el siku dual representa la *cosmovisión andina*: o argumentarla de esta manera: “...la repartición del sistema musical estructurado adrede, para ser distribuido el sonido musical en dos sikus, nos demuestra una clara decisión: la de mantener el concepto del imaginario binario de la cultura andina” (Ponce 2007: 165).

La direccionalidad teórica a favor del “diálogo musical” se ha extendido entre los conjuntos metropolitanos con tal fuerza que se la concibe casi como el carácter substancial que simboliza la cosmovisión andina. El siguiente párrafo es totalmente elocuente sobre la idealización y jerarquización que se hace del diálogo musical frente a las otras técnicas “solistas” en los sikus:

El loco Palla Palla es una danza que tiene el inconveniente de practicarse en un sicu de una sola hilera, lo cual pensamos podría alterar en algo el sentido colectivo del diálogo que caracteriza al sicu, lo cual debe ser evaluado para ver hasta qué punto es posible modificarla, o por el contrario debemos conservarla con estas características, pues es una danza que no puede popularizarse, debido a la dificultad de su práctica está condenada a desaparecer (Cotrina s/f: 75).

Por otro lado, se encuentra la relación de género (*ira* = masculino y *arca* = femenino) en la estructura y funcionamiento del siku dual, que simboliza una complementariedad homogénea: el macho (*ira*) con la hembra (*arca*) en una conjugación homogénea y complementaria en la relación de género. Este último nos exige rastrear su vigencia o estado actual en la medida de los nuevos tránsitos urbanos del sikuri, donde las relaciones culturales se reconstruyen bajo nuevos patrones en el cual están inmersas las relaciones de género. Paradójicamente se puede ver que en estos espacios, donde el discurso sobre igualdad de género tiene mucha relevancia (permitiendo por ejemplo a la mujer ingresar como tocadora del siku) se siente cierta relación de supremacía del macho (*ira*) en una posición de guía (el que dirige la música) frente a la posición subordinada del arca (mujer) quien lo sigue para lograr la complementariedad musical. Del siku bipolar y el diálogo musical preguntamos ¿Cuánto de dualidad complementaria horizontal expresa en su uso actual? ¿Cuánto de posición dirigente del macho (*ira*) sobre la hembra (*arca*) expresa en la práctica misma en estos momentos, sobre todo en los centros urbanos a donde ha migrado? Es

⁴⁴ En el norte argentino (Jujuy) aún se puede ver a los *samilantes*, danza de suris cuyo músico (s) aún tañen el bombo oriundo (wancar) y han reemplazado sus antiguas flautas de un solo tubo o de Pan por el erque (cuerno). Sin embargo estos tienen una gran similitud con los conjuntos que venimos señalando y cuyos caracteres fundamentales son el uso de este tipo de bombo y la flauta de Pan unitaria.

necesario profundizar en la significación actual de este símbolo del dualismo andino en la medida en que el siku y el sikuri siguen vigentes en las zonas indígenas, campesinas mestizas y ahora están presentes también en los centros urbanos. Por lo mismo buscar entender estos temas en términos de “cosmovisión andina” es actualmente anacrónico puesto que nos induce a entender que habría un sector andino que actúa bajo estos patrones frente a “los otros” cuya cosmovisión debe ser otra ¿Cuál? ¿Y bajo que cosmovisión ubicaríamos a los conjuntos urbanos que venimos estudiando?

En el caso de los conjuntos metropolitanos en Lima encontramos un doble discurso de igualdad y diferenciación en el caso del papel del ira y el arca. Sabemos que hacia los años 80 (cuando se inició este movimiento) no se permitía que un integrante tocara (o aprendiera a tocar) las dos hileras del siku, sino que tenía que perfeccionarse con una de ellas, toda vez que se concebía que cada hilera tenía una forma exclusiva de sentirse y de tocar (opuesta al otro):

... eras arca o ira, era mal visto y te restaba calidad decir que tocabas las dos hileras (...) además ser ira es completamente diferente a ser arca, tienen formas diferentes de movimientos, de toques, de alargues (...) todo se pierde después cuando los jóvenes en los 90 ya no respetan las costumbres y tocan por tocar. (Entrevista 4).

En los años 80, la búsqueda esencialista de lo substancial se reflejaba en esta concepción estructural y cosificada de la cultura, además de la idealización de lo comunitario, de la reciprocidad (del conjunto) y del dualismo andino (de los sikus). Pero ciertamente en los años 2000 encontramos concepciones opuestas al de los 80 al percatarnos que para muchos ahora (en la actualidad) tocar las dos hileras viene acompañado de una idea de prestigio “te presenta como el que sabe más” (Entrevista 4). En este contexto se va a construir la imagen del *arca* subordinado al *ira* sobre la base de percepciones como “tocar el arca es menos cansado”, “es menos exigido” y de “menor responsabilidad”, frente a la posición preeminente que significa “ser ira”. Sin duda, que esta diferenciación pone en tapete las distinciones que subrepticamente emergen de cuando en cuando en los grupos metropolitanos, sobre los roles y las relaciones de poder y prestigio entre un ira y un arca. Con todo esto vemos cómo el movimiento metropolitano definitivamente viene construyendo lentamente nuevas concepciones y acciones sobre los rasgos altiplánicos, pese al discurso esencialista. Esta concepción valorativa y con un sesgo jerarquizado que hacen los metropolitanos respecto de los roles y funciones de las hileras del siku, es subrepticia, soterrada y que aflora solo en momentos comparativos, como en una competencia. Sin embargo, esto no sería una particularidad de los conjuntos ciudadanos sino que al parecer también emerge en algunos conjuntos del movimiento originario altiplánico:

Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el siku ira es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y por lo tanto, se necesita mayor experiencia (...) al parecer, la ira necesita de una mayor destreza en su manejo que el arka. El constante ascenso de los miembros músicos –permitido socialmente a partir de la experiencia– en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa (...) los sonidos del ira funcionan entonces como sonidos “fuertes” y los de arka como “apoyo” (Sánchez Canedo 1996: 94, 102).

Ciertamente la perspectiva de la antropológica culturalista y estructuralista desde los que clásicamente se han estudiado los temas culturales andinos, se caracteriza por encontrar “sobrevivencias milenaristas” y relacionarlas con las estructuras actuales. En el tema del género,

por ejemplo, para esta corriente la relación ira-arca supondría o reflejaría la integral armonía complementaria entre el hombre y la mujer dentro de la cosmovisión andina, presentando a la comunidad andina como un sistema de relaciones irreprochables y óptimas, pese a que la mujer no toca el siku. Estas ideas, junto a la ideología o la utopía socialista, fue el combustible perfecto que mantuvo el fuego del esencialismo en los primeros conjuntos de sikuris urbanos:

Al momento de la interpretación musical, el *arka* femenina será la que arrastre y mantenga el sonido de las notas, dándole profundidad y belleza a la melodía. La melodía se distribuye en una suerte de diálogo musical en el que uno de los intérpretes comienza y el otro contesta. Una sola zampoña emite únicamente fragmentos de frases musicales; y sólo es posible establecer una estructura melódica completa si se combinan los sonidos de las dos zampoñas (Ponce 2007: 168).

Pero estas concepciones no toman en cuenta por ejemplo que en la ciudad la relación de género tiene obviamente otros caracteres y permite, por ejemplo, el reclamo de la mujer como tocadora del siku o como *sikurera*. La simbología manifiesta que el carácter dialogal del siku representaría la relación armónica que existe entre el hombre y la mujer en los Andes, pero no así cuando se constituyen conjuntos de sikuris en la ciudad, donde lógicamente se vienen reformulando las identidades y las relaciones de género. Cambios que dicho sea de paso se expande bajo la lógica de centro-periferia, es decir, van en dirección de la ciudad al campo, conllevando una dinámica de nuevos patrones, tránsitos y búsquedas culturales, más aun entre la población juvenil.

En una paradoja aparente, observamos que los conjuntos metropolitanos nacidos a la luz de las ideas conservadoras y esencialistas (como el hecho de que el hombre toca y la mujer baila), se adscribieron al discurso y reclamos de género en favor de lo femenino, generando significativos cambios en las estructuras y funcionamiento de los conjuntos con la aparición de la *mujer sikuri*. Este es un producto ciudadano nuevo (limeño metropolitano), que se ha convertido en emblema del nuevo proceso del sikuri en la ciudad y que en un proceso inverso a lo acostumbrado, ha regresado a las zonas rurales donde ya se pueden ver mujeres sikuris. Esta novedosa participación también incide en esta diferenciada relación ya que la mujer se hace más afin a la hilera arca y a las zampoñas pequeñas, bajo el principio del menor esfuerzo y dificultad, otorgando inconscientemente a la hilera ira cierta aureola de complejidad, dificultad, superioridad y mayor importancia, al igual que a los “cortes” o sikus grandes y a la percusión, los cuales muy excepcionalmente son tocados por mujeres:

Pregunta: ¿Por qué no tocas cortes mayores o bombo? Rpta: “Porque los hombres no quieren”. Réplica: ¿Si? ¿Es cierto eso? ¿Les preguntamos a ellos? Rpta (entre risas): no, nooo. En verdad porque no podemos, es más difícil tocar la sanja y los contras, peor el bombo y en el grupo no se tocan bombos más fáciles (quizo decir pesados) como los sikuris... (Entrevista 8)

5. TAMAÑOS O REGISTROS DE LOS SIKUS Y SU REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

Los conjuntos de sikuris utilizan tradicional y principalmente tres tamaños de sikus conocidos con los nombres de: chili (chico), malta (mediano) y sanja (grande). Entonces de la misma manera se suele articular o relacionar con ciertos patrones de la “cosmología andina”, los tres tamaños o “cortes” (registros) de los sikus más usados en la casi absoluta mayoría de tropa de sikuris. Veamos:

1) Sikus pequeños (el *chili* o *suli*).- En algunos casos hay más pequeños que estos (las *uñas* por ejemplo); representaría al bebé o *wawa*, tiene la voz o sonido más agudo y cuantitativamente constituye menos de la tercera parte de la tropa. Recibe también otros nombres, dependiendo del grupo y la zona cultural: *Liku*, *kallu*, *tarke*, *wiswi*, *tijli*, *requinto*, *chuchuli*, *wiswi*, *llorones*, etc.

2) Sikus medianos (la *ankuta* o *malta*).- Son los sikus de tamaño mediano, de voz intermedia y cantante, representaría al joven vigoroso y por lo tanto los responsables de la guiatura y musicalidad base del conjunto, también por ello son los más numerosos de la tropa (los que más trabajan). Reciben también otros nombres: *Mala*, *mali*, *wajo*, *cantante*, etc.

3) Sikus grandes (la *sanja* o *basto*).- Algunos conjuntos usan sikus más grandes (toyos, por ejemplo). Este registro representaría a los *achachis*, los viejos y sabios y, al igual que el *chili*, representan la tercera parte de la tropa en promedio. También se les denomina: *sanqa*, *bajón*, *toyo*, *jacha*, *k'allu*, *orko*, *jatun soqoso*, *machu*, etc.

Thomas Turino (1993b: 45) recoge en Conima (Puno, Perú) la siguiente nomenclatura cuyo significado se ata a las edades de la vida: “Cada voz tiene su propio nombre, comenzando con el más pequeño; 1) *suli* (último); 2) *ankuta* (juventud, mujer, joven, animal joven hembra) o *malta* (medio); y 3) *sanja* o *tayka* (madre, mujer vieja, animal viejo hembra).”

Otras apreciaciones similares relacionan estos principales registros o tamaños del siku con las edades y ciclos de la vida de la mujer. Se dice así que el *chili* o *liku* es el (la) bebé y joven núbil. La *malta* o *mama* es la madre, madura y vigorosa. Y la *sanja* o *gran mama* la abuela, la mujer sabia (sapiante) (Bellenger 2007). También pueden constituir en una tropa masculinos y femeninos: *taika* y *mama* (madre), *machu* (viejo masculino), *malta* (joven masculino mediano), *chuli* (nubil joven masculino).

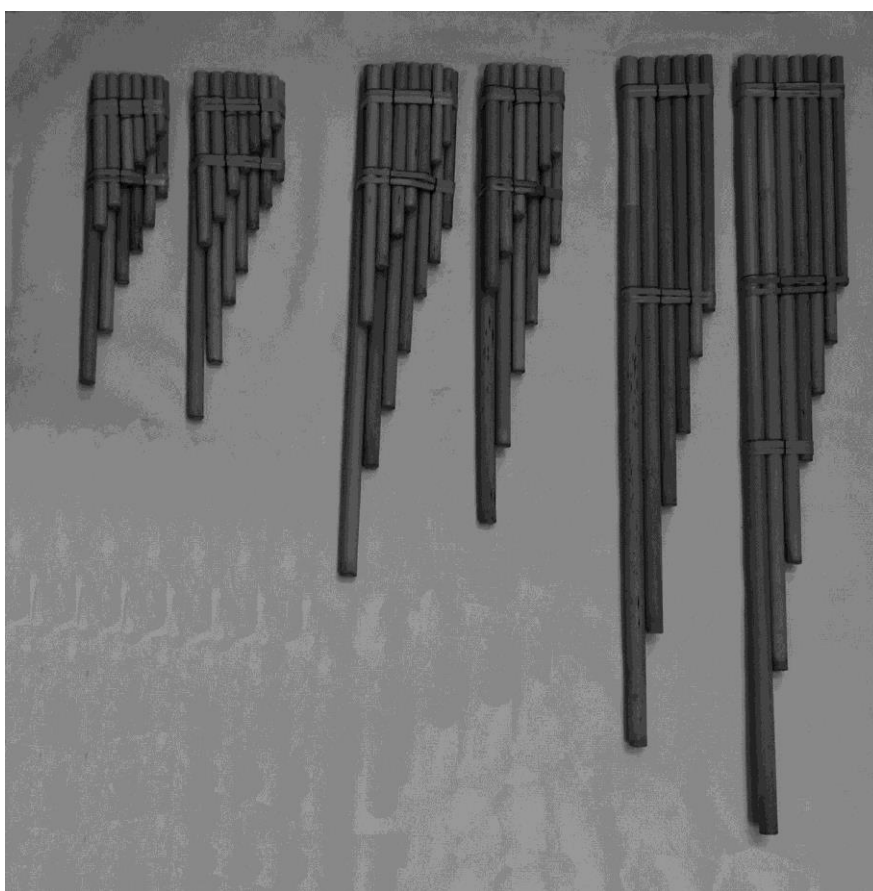
Veamos esta forma muy intuitiva de la argentina Domenech (2003: s/n) de describir esta relación de los tres principales tamaños de sikus con las etapas o edades del ser humano dentro de la cosmovisión andina:

El chuli.- Etimológicamente significa “semilla”, es el instrumento de tubos más cortos, representa al hijo menor de la familia pero sin embargo es entregado tradicionalmente a los más ancianos. Y no por casualidad. Podríamos pensar que sucede así porque la cantidad de aire que requiere el soplo es mínima, pero no lo hacen sólo por esto, sino en señal de respeto y reconocimiento. Son los ancianos quiénes deciden cuál es la melodía que se va a interpretar y la inician tocando ellos solos la primera vuelta. Enseñan con el ejemplo y como imágenes vivientes del arquetipo del anciano sabio representan la plenitud y goce por la vida en su dimensión más profunda. Todo en el anciano es flor y semilla al mismo tiempo, es decir sabiduría e inocencia (como el niño pequeño) y además se ha ganado la capacidad de tocar espontáneamente y sin (mucho) esfuerzo.

La malta.- Etimológicamente significa “joven”, este instrumento de tubos de mediana longitud es ejecutado por los jóvenes recién iniciados en el camino de la vida adulta y también en la música colectiva. La malta es el instrumento del arquetipo del aprendiz, muy vinculado todavía al niño que hasta hace poco “pareaba” con un compañero fuera de la banda, escuchando y observando humildemente hasta que llegara el momento de ser convocado. Finalmente lo es, ritual de iniciación de por medio. Empezará participando

en los temas para los que esté preparado, formulará sus primeras preguntas ávidas de saber e iniciará el despliegue de sus potencialidades latentes –advertidas pero no plenamente conocidas– con la ayuda de los otros.

La zanca.- Etimológicamente significa “bastón”, posee los tubos más largos que producen sonidos graves muy difíciles de prolongar por la cantidad de aire que se necesita. La zanca es entregada a los adultos que también tocan los bombos y tambores, y entre los cuáles se elige el rol de “director”. Este asume la responsabilidad de convocar a la tropa con una “gran llamada” y dar todas las indicaciones a los músicos. Tomando como base la etimología de la palabra “zanca” podríamos atribuirle un lugar importante en la realización simbólica de por lo menos dos imágenes arquetípicas del animus: el bastón del peregrino y el bastón de mando del legislador o el regente. El primero encarnado por todos los músicos en su condición de buscadores en el camino de la vida. El segundo, en particular por el director, que es el que tiene el poder de hacer respetar las normas de cuyo cumplimiento depende el orden.



Todo conjunto de sikuris tiene como formación orquestal básica al siku y a la percusión. Pero el siku, además de ser dual o bipolar: siku ira y siku arca (siku macho y siku hembra), se usa regularmente tres (3) tamaños de estos, separados por “octavas” musicales.

También se le suele relacionar estos tres cortes de sikus con las estructuras triadicas del mundo andino; en este caso con los tres planos de la cosmovisión: Hanan pacha, Kay pacha y Ukhu pacha. Sin embargo, los esfuerzos por relacionar las características del siku y el sikuri con la

“cosmovisión andina” conllevan también a construir otras formas de interpretación, como la siguiente:

Este noble instrumento al estar estructurado sobre la base de los principios masculino-femenino recrea también, con mucha exactitud, las cuatro edades biológicas del ser humano. De mayor a menor: TAYKA (ancianidad), SANQA (madurez), MALTA (juventud) y SULI (niñez). Y así la tropa, es decir la totalidad de los instrumentos (primeras, contras, requinto), simbolizan la gran familia comunitaria o Ayllu, con su carácter integrador de reciprocidad y complemento (Santos 2011).

Otra expresión del esfuerzo –muchas veces desatinado– por encontrar estas relaciones, es la concepción que en el Altiplano –por una cuestión de herencia milenaria– el hombre toca y la mujer baila (nunca al revés), cada uno en su rol definido por la naturaleza andina. Este carácter obedece(ría) al binomio perfecto, la dualidad complementaria que se rompe cuando la mujer pretende tocar el siku (el hombre nunca pretende bailar). Este puede ser el ejemplo más claro de los rezagos del indigenismo y de la pasión revolucionaria andinista-marxista, especialistas en construir “pasados milenarios”. Es muy sabido que la mujer danzando junto o alrededor del sikuri (cuando estos hacen círculos) es una inventiva prácticamente moderna, estructurada en pro de realizar una buena presentación en los concursos y festivales. En la danza andina siempre han participado el hombre y la mujer indistintamente; en la mayoría de los casos en bailes de parejas y colectivamente, esta sobrevivencia que si puede ser “milenaria” lo podemos ver en la actualidad en muchos grupos de sikuris bolivianos de las zonas altoandinas donde el acompañamiento danzario es en parejas de hombres y mujeres. Sin embargo, esta particular invención de cuerpos de danzarinas (“imillas”) no le quita el valor de la participación de la población masculina y femenina; al contrario, se convierte en una particular expresión moderna, en una necesaria conjunción de género renovada, sin ser necesariamente “milenaria”.

6. REPRESENTACIÓN Y SIGNIFICANCIA DEL CÍRCULO, FORMACIÓN BÁSICA DE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS



A) El siku es instrumento musical constituido por dos polos partes (dualidad): siku ira y siku arca (siku macho y siku hembra). B) Todo conjunto de sikuris es eminentemente colectivo y tiene como formación coreográfica básica al círculo.

De la misma manera, y muy relacionado a este tema, se encuentra el simbolismo que se ha hecho a partir de la formación coreográfica circular que es la más usada y característica de los grupos de sikuris. El círculo es la formación básica y principal de los sikuris al interpretar la música, y reflejaría el orden concéntrico del hombre andino, además del trato horizontal y no jerárquico entre sus integrantes (una forma de democracia y gerontocracia). El círculo es un símbolo andino muy importante que se puede trasladar a los sikuris pues estos usan esta figura geométrica como formación principal. Domenech (2003: s/n) también realiza una interesante interpretación del círculo como formación básica de los sikuris:

Otra característica significativa de estas bandas es la disposición en círculo de los músicos (...) El círculo es un símbolo universal de totalidad y el término quechua más aproximado a este concepto sería el de “Pacha”, espacio y tiempo sin comienzo ni fin. En síntesis, esta representación del ciclo vital donde los opuestos se complementan, se actualiza en un círculo sagrado de energía dirigida al centro; y podríamos también decir, que a través del “aliento”. Recordemos que los sikus son instrumentos de viento en los cuáles la respiración es fundamental y que en muchas culturas la fuerza que anima la existencia está simbolizada por el aire que se absorbe al inspirar. La palabra “inspirar” deviene de “spiri” de donde evolucionó también el término “espíritu”. En este caso el “espíritu”, la fuerza creativa de la que participa el hombre, se manifiesta en la música.

El carácter colectivo del siku es enaltecido no solo por el hecho de que se pueden conformar tropas ilimitadas, sino también porque reflejaría o simbolizaría una aparente igualdad de condiciones; es decir, se le concibe como una ordenación no jerárquica, donde todos los

instrumentos y tocadores son iguales. El círculo condensa este carácter colectivo, homogéneo y solidario de la cultura andina:

En los grupos musicales conimeños no hay lugar para los solistas sobresalientes, en general no tienen interés de llamar la atención durante una ejecución musical (...) La formación circular utilizada en los grupos musicales y en la mayoría de las actividades grupales en Conima, tienen un significado importante ya que mantienen y reproducen relaciones no jerarquizadas. (Turino 1993b: 23).

Por otro lado, los grupos de sikuris tocan en colectividades grandes donde el patrón esencial son las repeticiones numéricas de algunos tamaños de sikus que, separadas principalmente en octavas, orquestan la música. Todos tocan la misma línea melódica y forman de par en par. Otro elemento que adiciona mayor significancia al siku y al sikuri es la estructura del huayno tradicional sikuri que todos interpretan, este tiene tres partes bien definidas, las que también estarían representando los tres planos del mundo andino (Hanan pacha, Hurin pacha y Uku pacha):

La Filosofía Andina presenta tres formas de dualismo: primero, concéntrico, que es circular, con una de las mitades en el centro; la otra, en la periferia envolvente, es diamétrica, que ubica a las mitades una al lado de la otra, relacionándose con los puntos cardinales y los lados derecha e izquierda. Esta puede ser una estructura social y geográfica, real y permanente, o simple representación temporal en fiestas, ceremonias o actividades. La tercera y última forma de dualismo es la triádica o dualismo dialéctico, como una complejización del sistema dual, principalmente del concéntrico, y que está más relacionada a rituales o sentidos sagrados (Ponce 2007: 168).

Estas representaciones simbólicas de los caracteres de la sociedad andina en el siku y en el sikuri, son elementos importantes que trascenderán de su importancia y el trato en los sikuris metropolitanos y regionales. Óscar Bueno Ramírez (2009: 16) también contribuye con una forma original de identificar los tres mundos andinos en la formación tradicional de una tropa de sikumoreños, en este caso de los Sikuris de Mañazo, en Puno, Perú:

(1) En la parte posterior simbolizando al **Ukhu pacha** y al infierno, están los músicos cuando van en cuatro filas, con los sikus arka (hembra) a la izquierda y los sikus ira (macho) a la derecha, representan a los instrumentos andinos; al centro está la batería, compuesta por bombo, tarola y platillos, simbolizando al fuego del infierno y los sonidos del interior de la tierra, representan a los instrumentos hispanos; la china diablo o mujer del diablo al lado del diablo caporal o jefe de los demonios, luego están el saqra que es el demonio andino que recién tiene representación. En este caso el tabla siku significa no ir al infierno, intercede para que las almas no vayan a ese lugar de castigo. (2) A continuación en el **Kay Pacha**, están la muerte necesaria para el máximo castigo según el cristianismo; en la parte frontal de este grupo está el gallo que le cantó en la pasión de Cristo, también está el cordero de Dios que quita los pecados. En el lado andino se ubica el ukhumari (oso) que vive en cuevas y agujeros personaje de los cuentos andinos, raptor de doncellas; a continuación están el supay que recién en esta danza adquiere una representación y el anchanko que es un demonio de las minas, ellos viven junto al infierno; el collavino representa al hombre del altiplano y el apache o chuncho que tiene el rostro pintado de color rojo significa lo salvaje, la persona incivilizada; completando el conjunto está el gato o titi animal simbólico del altiplano y el ande. (3) El murciélago y el cóndor se ubican entre el **Hanan Pacha** y el Kay Pacha, son mensajeros entre el mundo de arriba y el de abajo, se relacionan con la muerte y la sangre; quizás completaría este grupo la paloma que es un ave muy significativa en el mundo cristiano. Al frente del grupo va el ángel que lleva en la mano una espada en forma de rayo (Illapa) para combatir contra los demonios; encabeza todo el conjunto el antiguo escapulario de la congregación religiosa, hoy convertido en estandarte del conjunto, completando el espacio del Hanan Pacha o cielo.

Todas estas formas de interpretación de algunos elementos de los sikuris, hicieron que en los primeros años del movimiento metropolitano se construyera un imaginario que fue en dirección de casi sacralizar el sikuri y que, bajo las ideas del indigenismo y las ideologías de izquierda, se creara el ambiente perfecto para el boom del esencialismo en los sikuris de Lima.

7. LAS MODALIDADES Y LOS ESTILOS EN LOS SIKURIS

Tipos de sikuris.- El musicólogo Valencia Chacón divide en cinco modalidades al sikuri altiplánico y esta clasificación es la más usada por los grupos de zampoñas metropolitanos⁴⁵: “... existen cinco modalidades de conjuntos de sikus que principalmente se distinguen por su coreografía, vestimenta, el carácter de la música y danza que interpretan y por la estructura del conjunto (cantidad, tamaño y nombre de los grupos conformantes): 1) Los sikuris de la isla de Taquile, de carácter festivo. 2) Los chiriguanos de Huancané, de carácter guerrero. 3) Los ayarachis de Paratía, de carácter fúnebre. 4) Los sikuris aymaras, de carácter ceremonial y festivo. 5) Los sikumoreños, de carácter festivo”.

De estas las modalidades más conocidas en el altiplano y las que son desarrolladas por los grupos metropolitanos son las dos últimas. El término de modalidad se usa para comprender la heterogeneidad estructural entre los diversos grupos de sikuris existentes en el altiplano, estas diferencias son bastante distinguibles y corresponde a la forma particular en que cada pueblo concibe y constituye sus grupos de sikuris. El otro término que se usa con mayor complejidad y bastante polémico es el de estilo, con este se procura ubicar las diferencias o variantes que existen dentro de cada modalidad los mismos que básicamente se encuentran en el ámbito musical (particularidades en la concepción y ejecución: ritmo, fuerza, velocidad, figuras musicales, inicios, terminaciones y melodías o repertorio), vestuarios y algunas veces en lo instrumental.⁴⁶ Veamos estas dos modalidades principales que desarrollan los grupos de zampoñas metropolitanas:

1) La modalidad sikuri.- Se considera como la expresión campesina, indígena del siku. Se caracteriza por el uso de varios bombos contruidos artesanalmente y percutidos por los mismos tocadores de zampoña. Sus vestuarios identifican rápidamente la zona rural (ponchos, ojotas, etc.) y su música utiliza mayores tipos o “cortes” de zampoñas (mayor heterofonía que los sikumoreños). A esta modalidad Valencia los ubica como propios de los pueblos aymaras que circundan el lado norte del lago Titicaca pero en la actualidad, como todos los elementos culturales más simbólicos, se han masificado y diversificado por varios espacios urbanos del altiplano (diversificado digo porque la migrar da paso a nuevas reinterpretaciones).

⁴⁵ Otra clasificación que hallamos en este medio es la que realiza la organización de sikuri más representativa del medio: la Asociación Juvenil Puno. Ellos se basan en la instrumentación percutiva de los conjuntos: «varios bombos» y «un sólo bombo». Esta clasificación muy generalizante es utilizada principalmente en los concursos Túpaq Katari y casi nunca tuvo problemas u objeción debido a que los grupos que se presentan en este evento han sido siempre sikuris (varios bombos) o sikumoreños (un sólo bombo). En todo caso se trata de una clasificación que no ha encontrado mayor asidero fuera de este concurso.

⁴⁶ Thomas Turino (1993b) utiliza el término *marcas musicales* para ubicar en que se basan los estilos que diferencian a uno y otro grupo.

2) La modalidad sikumoreno.- También es conocido como zampoñada o misti siku. Es la expresión urbana y mestiza del siku y se caracteriza por el uso de instrumentos mestizos como bombo militar, tarola y platillos. Sus vestuarios principalmente identifican la zona urbana de Puno (es denominado traje de luces). Esta modalidad se encuentra afecto a cambios e innovaciones evidenciado en estos tiempos con la inclusión de nuevos tamaños de sikus (con el fin de una mejor orquestación) y la ejecución de músicas y géneros más populares y urbanos como las sayas, morenadas, taquiraris, marineras, cumbias, etc.

Esta clasificación, que abarca exclusivamente el Altiplano peruano, fue muy usada en los años 80 y 90 en el medio metropolitano limeño, y sirvió sin duda como una primera aproximación a las diferencias de los sikuris altiplánicos. Está basada en las diferencias sustanciales que presentan unos grupos de cierta localidad respecto a otros grupos de otras localidades, determinadas en gran medida por sus ubicaciones socio geográficas y étnicas. Pero de estas los conjuntos urbanos de Lima sólo tomaron como modelo de representación las modalidades de los **sikuris aymaras y los sikumorenos o zampoñadas**:

El término de modalidad nace como necesidad de identificar unos grupos de otros sustancialmente distintos, se utiliza para ubicar diferencias estructurales, estas diferencias son bastante distinguibles y corresponden a la forma particular en que cada comunidad, pueblo o pueblos, conciben y constituyen en algún momento sus grupos de zampoñas. Con “estilo”, en cambio, se procura ubicar las diferencias o variantes que existen dentro de cada modalidad, las mismos que básicamente se encuentran en el ámbito musical, particularidades en la concepción y ejecución: ritmo, fuerza, cadencia, velocidad, figuras musicales, inicios, terminaciones y melodías o repertorio; en los vestuarios y algunas veces en lo instrumental. Principalmente “el estilo” toma forma desde el ámbito subjetivo, por lo tanto se trata de un tema propiamente de *identidad*. Thomas Turino (1993a) utiliza el término “marcas musicales” para referirse a los estilos que diferencian a uno y otro grupo en Conima (Puno), los mismos que están constituidos por diferencias musicales (mínimas) y el repertorio. Teniendo en cuenta que todo grupo de sikuri sufre generalmente renovaciones constantes de integrantes y guías (directores musicales) y la competencia no está desligada de sus espacios de participación, es de comprender que el estilo es un ámbito difícil de esquematizar en términos absolutos. (Sánchez 2012)

7.1.- Principales modalidades: el sikuri y el sikumoreno

a) Modalidad sikuri

Es llamado también “sikuri mayor”, “sikuri de varios bombos” y “jacha sikuri”. Se le considera una expresión profundamente campesina, indígena, del siku, aun cuando existen otras modalidades más tradicionales: chiriguanos, taquile y ayarachis (Lampa y Sandia). Si bien se parte de la premisa que estos sikuris tienen sus orígenes en épocas pre colombianas en los ámbitos indígenas, no es menos cierto que a finales del siglo XIX e inicios del XX, han experimentado transformaciones importantes que, sin embargo, las visiones indigenistas y esencialistas las han catapultado como tradicionales. Un ejemplo de esto es que sus evidentes cambios, prácticamente posteriores a la aparición de los misti-sikuris, no han sido tomados en cuenta al momento de esquematizar al sikuri como indígena, tradicional y milenario, frente al mistisikuri mestizo, moderno y urbano.

Esta modalidad que lógicamente debe tener raíces antiquísimas, a principios del siglo XX sufrió en Conima una estructural reformulación con la aparición del conjunto Qhantati Ururi, naciendo lo que podemos llamar el “modelo conimeño”, el que se ha masificado profusamente haciéndose prácticamente general (Turino 1993b). En sus caracteres justamente se distinguen elementos catalogables fácilmente como modernos, como es el uso de una mayor cantidad de “cortes”, tamaños, registros o tipos de sikus, entre estos se ve incorporados registros que no pertenecerían a la lógica andina, como sería el caso del uso de “las quintas” (Turino 1993b). Esto ha producido una orquestación muy novedosa e impactante, al punto que unas décadas después se había prácticamente masificado a todo nivel, aunque no queda muy claro si se trata de un proceso en mayor homofonía, polifonía o heterofonía⁴⁷. También se ve el uso de varios bombos de fabricación artesanal y de modelo cilíndrico, modelo que al parecer es también de influencia occidental, específicamente del modelo “napoleón” (mediano bombo usado en los anuncios de guerra europeos). Estos son percutidos por los mismos tocadores de sikus a diferencia del único bombo usado en los sikumoreños y que no toca el siku. Sus vestuarios identifican rápidamente la zona rural (ponchos, ojotas, etc.). A esta modalidad Valencia los ubica como representativos de las zonas que circundan el lado norte del lago Titicaca (zona aymara norte) donde ciertamente se asientan los grupos y estilos de mayor representatividad (Moho, Conima y Huancané). Pero en la actualidad en las ciudades de Puno, Juliaca y Lampa se encuentran los grupos con mayor actividad musical, los cuales, conjuntamente con los grupos de Huancané, copan la fiesta de la Candelaria. Entonces el carácter rural de estos conjuntos ya es sólo historia, en la actualidad es una modalidad del siku moderno y urbano (Sánchez 2012):

Tengamos muy en cuenta que ya se va a cumplir un siglo de la irrupción de los concursos y festivales como el de la Virgen de la Candelaria, los cuales definitivamente no solo han cambiado esta periodificación “tradicional” del siku, sino que también han generado nuevos patrones, haciéndolos también tradicionales en la medida en que estos han sido asumido socialmente por la población. Con todo esto podemos asegurar que la llamada “cosmología andina” viene atravesando “estructurales” procesos de cambios, por lo que estamos convencidos que los caracteres actuales de los grupos de sikuris en el Altiplano tienen que ser ya considerados como parte de la cultura en sí, tradicional si se quiere, y estos nuevos móviles distintos por supuesto que poco tienen que ver con el ciclo agrícola; son grupos de carácter exclusivamente musical, lo cual no quiere decir que no conserven muchas tradiciones y actúen en fechas tradicionalmente autóctonas. (Sánchez 2012)

b) Modalidad sikumoreño y/o zampoñada

Sobre esta nueva expresión del sikuri de fines del siglo XIX, Gerardo Ichuta (2003: 125) nos dice que “... los mestizos y blancos los llamaron ‘mozos sikuris’, mientras que los aymaras utilizaron el término ‘misti sicuri’ que en español sería sicuri mestizo (...) los aymaras adoptaron la palabra zampoña y junto al término ‘ri’ (de sicuri) y resultó zampoñari, mientras que para los mestizos y blancos fue zampoñada e incluso sicuriada...”. Además, rastreando los inicios de esta “nueva” modalidad del sikuri, sostiene:

... nacen en el seno de la clase mestiza blancoide y los gremios de cholos de los villorios de carácter hispano de la Real Audiencia de Charcas. Esta expresión se difunde tanto en el sur peruano como en la parte occidental de

⁴⁷ Pérez de Arce (1986) revisa el tema de la homofonía, polifonía y heterofonía.

Bolivia así como en el norte chileno y argentino; con características muy variadas como la denominación que reciben, pero con factores unificadores que son el marco musical y el aspecto religioso: zampoñas, bombo, tambor y platillos e inclusive matraca que son fundamentales para ejecutar la música que es el huayño sikuri con letra en español... (Ichuta 2003: 123).

Entonces para principios del siglo XX fueron llamados también: mistisikuris (zonas aymaras al norte del lago Titicaca), zampoñadas (zonas aymaras del sur del lago), phusires (zonas quechuas), phusamorenos o mistisikuris (zonas criollas - urbanas). Más adelante se iría posicionando más claramente la denominación de sicomorenos y luego sikumorenos (en la ciudad de Puno, principalmente) y ya actualmente, después de mediados del siglo XX, el término de zampoñadas (zonas rurales – urbanas del sur del lago Titicaca y zonas de Tacna). También fueron partícipes en algunos momentos y zonas los términos de *mozosikuris*, *zampoñaris* y *sikuriadas*.

Culturalmente se le considera a esta modalidad como una expresión del nuevo actor social emergente que nace y se expande inconteniblemente entre lo criollo y lo indígena, los mestizos, ligado por cierto a los nuevos contextos urbanos, rituales cristianos y actividades post coloniales, devociones a santos patrones, presentación en actos o fiestas cívicas, música de acompañamiento danzario, etc. Musicalmente expresa también urbanidad y “modernidad” en el uso de los instrumentos percutivos principalmente (bombo militar, tarola y cimbales o platillos). El uso de vestimentas hispanas (o de sus referencias) que fueron usadas desde sus inicios es otro indicativo muy directo: ternos, vestuarios de árabes, piratas, caballeros medievales y vestuarios de luces de toreros (similar a la danza de los morenos o morenada, de cuya relación posiblemente vendría luego el uso del término *moreno*). Lo mestizo se convirtió en un motor dinámico que puede ser visto como el que articula y desarrolla lo indígena o, por el contrario, lo tergiversa, lo trastoca.

Qué duda cabe que la influencia o participación de los señores mistis originó la denominación de “mistisikuri”, la masificación del idioma español motivó la utilización del término “zampoñada” y con la incorporación de los novedosos “trajes de luces”, que ya venían relacionados íntimamente con la danza de “los morenos” (luego morenada), le otorgó otra denominación: la de sikumorenos. Su carácter citadino de siempre, es posiblemente la respuesta a los procesos actuales en que estos incurren: el mercado, la competencia, el show, la vistosidad, etc. En la actualidad han aparecido nuevas variantes del sikumoreno que se caracterizan por la ejecución de música y géneros más populares, tomando ya un carácter de banda u orquesta festiva propiamente. Claros ejemplos de esto son las comparsas de lakitas del norte de Chile así como los conjuntos de zampoñas de Tacna (Perú), que se han convertido en verdaderas bandas musicales que amenizan, vía contratos económicos, todo tipo de fiestas con un repertorio claramente adaptado a ritmos populares (como la cumbia).



Las dos principales modalidades del sikuri en el Perú que van a ser reproducidas por el movimiento metropolitano:
 A) Los sikuris (sikuris de varios bombos, jacha sikuris o sikuris propiamente) de carácter rural. B) Los sikumorenos (también zampoñadas o mistisikuris) de carácter urbano.

7.2. Los estilos y sub estilos

El estilo puede ser entendido como el complejo carácter simbólico que expresan uno o unos grupos y que diferencia a los grupos de sikuris de una etnia o comunidad de otras; un campo semántico que los homogeniza hacia adentro y los diferencia hacia fuera. Se trata de una expresión de diferenciación forjada al fuego de la competencia; es un momento en el que se permiten construir y expresar su identidad. Pero el tema de la identidad se moviliza, complejiza y cambia más rápidamente con la interacción intercultural y los procesos sociales actuales complicando más aun las posibilidades de hablar en términos concretos y estáticos del estilo. En el caso del estilo en los conjuntos metropolitanos, se trata de un tema exclusivamente de “juventud e identidad”. (Sánchez 2012)

En el medio sikuri, los estilos son las subdivisiones dentro de cada modalidad, es decir, identifica las variantes musicales que tienen los conjuntos dentro de una modalidad. Así los estilos son las identificaciones o las diferencias de los grupos de una misma modalidad y se han conformado tradicionalmente (hasta la década de los 80 aproximadamente) sobre la base de la cohesión e identidad local, por ejemplo los estilos Ilave, Yunguyo, Moho, Conima, Tacna, etc. Por ello, en este caso y tradicionalmente, los estilos casi siempre han llevado los nombres de los poblados a los que pertenecen estos conjuntos. Entre los principales estilos en el Altiplano hasta

esta época identificamos, en el caso de los grupos de sikumoreños o zampoñados: Ilave, Yunguyo, Juli y Tacna⁴⁸. En el caso de los sikuris, los estilos: Huancané, Moho y Conima.

En Puno, el carácter dinámico de la cultura altiplánica, la participación de las “juventudes”, la tendencia por la competencia y la diferenciación en los concursos y festivales, entre otros aspectos, han hecho del estilo en los sikuris un tema complicado y con pocas posibilidades de establecer clasificaciones absolutas. Principalmente hemos encontrado una inclinación a la diversificación de los estilos casi en función de la misma cantidad de grupos existentes. Así, si antes se podía ubicar un “estilo Ilave”, hoy en día es necesario diferenciar de qué tipo de “estilo Ilave” se habla, es decir, de qué grupo se habla. Por tanto, existe una tendencia a personalizar o individualizar (“grupalizar”) aún más los estilos, y es posible que este proceso responda a la influencia del tan vilipendiado mal ciudadano conocido como “individualismo occidental”⁴⁹.

⁴⁸ Los Conjuntos de Zampoñas (24 de Julio) de Camilaca y Cairani (Tacna, Perú) llegaron a Lima a grabar uno de los primeros discos de larga duración de este género (sello Virrey, 1985), imponiendo un estilo muy particular al que se conoce en Lima como “estilo Tacna”. Es rápidamente diferenciable no solo por las “marcas musicales” que posee y el repertorio, sino por el tipo de siku de lata que utilizan y que por supuesto emite una particular sonoridad. Desde entonces fueron imitados en Lima por el Conjunto de Zampoñas FOLKUNI (Universidad Nacional de Ingeniería - UNI) y por SIKUNAC (Universidad Nacional del Callao).

⁴⁹ En Lima, el estilo San Marcos (del CZSM), nacido en una circunstancial competencia con los conjuntos altiplánicos.

8. LOS TRES MOVIMIENTOS DE SIKURIS EN EL PERÚ

La movilización social y el sikuri.- Los procesos migratorios iniciados en las primeras décadas del siglo XX significaron una cada vez mayor interacción campo-ciudad que terminaron transformando las sociedades andinas y logrando una relativa homogeneización de las relaciones sociales y de la cultura. Estos cambios comprometieron también a los grupos de sikuris; así por ejemplo, resultado de la presencia urbana y el creciente mestizaje en la sociedad rural altiplánica dio como resultado la creación y masificación de un nuevo “tipo” o “estilo” de sikuri caracterizado por asumir elementos musicales urbanos-mestizos y se convirtieron a la postre en los grupos más abundantes y dinámicos del altiplano (estos son conocidos como grupos de zampoñadas, sikumoreños o mistisikus y todos estos términos aluden la presencia urbana y al mestizaje). Pero la sociedad rural también incide y transforma la ciudad vía las migraciones, por ejemplo el sikuri como otras tantas expresiones culturales rurales (como las fiestas patronales) se recrean en estos nuevos espacios comprometiendo la participación de una numerosa juventud urbana que hasta entonces no tenía ni idea del mundo andino y sus diversas expresiones artísticas. Esta interrelación campo-ciudad incide directamente en el sikuri formando tres “tipos de movimientos”:

1) Los Grupos de Sikuris Auctóctonos (altiplánicos, originarios).- Son los que existen y actúan en su medio geográfico habitual (Puno), son considerados obviamente como los portadores de la tradición más pura del sikuri. En este rubro se encuentran situados los más diversos grupos o modalidades y estilos del sikuri.

2) Los Grupos de Sikuris Regionales (migrantes).- Son los grupos formados por los migrantes puneños en Lima -también se han formado en ciudades como Arequipa y Cusco-, obviamente su constitución musical y organizativo es determinado por la tradición, la misma que es establecida en Puno por los grupos autóctonos. El número y tipos de grupos responden al nivel migracional y organizacional de los puneños en Lima. Son nulos por ejemplo los grupos de Sikuris Quechuas del altiplano como Lampa e Isla de Taquile que en Puno tienen alta presencia sikuriana. He podido anotar un aproximado de 100 agrupaciones de sikuris regionales en Lima a lo largo de más de medio siglo de presencia migratoria.

3) Grupos de Sikuris Metropolitanos (urbanos, limeños).- Son grupos de jóvenes (principalmente estudiantes) que se forman a iniciativa propia y por influencia -directa o indirecta- de los sikuris regionales. Su motivación inicial y principal es el trabajo cultural de rescate, investigación y difusión del arte altiplánico pero con el transcurrir también forman parte del espacio migrante altiplánico. Pudimos anotar un aproximado de 50 grupos de Zampoñas Metropolitanos (dentro de ellos los universitarios que casi no deslindan diferencias con los metropolitanos). De estos tres “tipos” obviamente en esta investigación estamos interesados en estos últimos.

8.1 El movimiento de sikuris autóctonos u originarios (altiplánicos)

Denominamos así, principalmente, a los conjuntos de sikuris que existen en el departamento de Puno, en el Altiplano peruano, considerado el lugar de origen, de donde emana la tradición del siku y el sikuri. En este espacio existen todas las modalidades y estilos peruanos que hemos mencionado.

Desde Lima, se esencializa el “carácter altiplánico” considerándolo el lugar donde “vive” o “vivía” y desde donde “emana” y “viene” la esencia misma, la tradición “milenaria” del sikuri; soslayando de esta manera el carácter dinámico de la cultura y en especial de la sociedad altiplánica que ha seguido las tendencias generales de las sociedades modernas peruanas que se puede traducir en dos procesos vitales: la urbanización (Caballero 1992) y la “castellanización” (Godenzi 1997). El antropólogo Jorge Cáceres Olazo (1970) en su tesis “Los Sikho Morenos de Llavini” (Puno) desarrolla un caso particular donde la población rural migrante en la ciudad de Puno se asienta en las afueras y desarrolla un juego cultural dinámico basado en la asimilación de lo urbano y la irradiación de lo rural. Pero el desarrollo cultural dual y marginador (criollo / indio) que aparece con la presencia hispana, continúa siendo presencialmente importante dividiendo al escenario altiplánico y al movimiento de sikuris, bajo esta polaridad:

1) Conjuntos rurales tradicionales, estrechamente vinculados a contextos rituales (como los ritos de pasaje: corte de pelo, quinceañeros, matrimonios, funerales, etc.), ciclos agrarios (siembra, cosecha, limpia de acequias, marcación del ganado, etc) y fiestas costumbristas (carnavales) y fiestas religiosas (fiestas de cruces y patronales). Alejados todavía del circuito urbano.

2) Conjuntos ciudadanos modernos de representación (imitación), grupos de arte juveniles formados como instituciones, asociaciones o conjuntos pensados en el “trabajo cultural”. Estos vienen a ser un claro producto del movimiento intelectual y/o ideológico de recuperación de las tradiciones o movimientos de folklore que no “actúan por tradición” sino que “piensan y buscan la tradición”. Este tipo de conjuntos son los que mayor dinamismo le han dado al sikuri en el Altiplano con el proceso de rápida multiplicación que han tenido, así como la numerosa acumulación de miembros (muchos han llegado al centenar o más, como es el caso de los conjuntos huancaneños). Son también los que han movilizado al sikuri de sus entornos específicos a otros escenarios y en cualquier fecha y motivo, el principal representante de este movimiento es la AJP⁵⁰. Pero a la par estos han estimulado solo el desarrollo de dos clases, tipos o modalidades del sikuri: los sikuris propiamente (o sikuri mayor) y los sikumorenos, a causa de ello son los más conocidos inclusive más allá de las fronteras peruanas. Y es que se trata de dos modalidades que a lo largo del siglo XX ya habían tomado fuerza y vigencia por sus mismos protagonistas iniciales, mientras que las otras manifestaciones más tradicionales o rurales han ido quedando disminuidas y marginadas de este incontrolable proceso de urbanización (también llamado occidentalización). Es ahí donde las labores de “rescate” de estas otras manifestaciones tradicionales y extintas han quedado completamente en el olvido por parte del movimiento urbano que había nacido más bien con estos objetivos.

⁵⁰ El antropólogo Jorge Cáceres nos dice que para mediados del siglo XX Puno no contaba con muchos grupos de sikuris y considera a la AJP como el conjunto iniciador del “resembrado del sikuri” en el Altiplano peruano que empezaría recién en la década de los 70.

En este contexto del escenario altiplánico, cobran mucha importancia los festivales y concursos formales, producto del siglo XX y que aparecen con el objetivo de fortalecer el proyecto reivindicativo que se puso en la agenda de las instituciones por presión de las corrientes indigenistas. Estos *concursos de folklore* han generado consecuencias trascendentales en el ámbito de la música y la danza tradicional, algunos de estos son la formación de nuevos conjuntos, novedosas armonizaciones u orquestaciones, nuevos repertorios, vestuarios, coreografías, presencia de otras ciudades (como Lima principalmente), mercados, turismo, etc. Pero las consecuencias de esta *racionalidad urbana*, que se basa en explotar al máximo los conceptos de diferenciación y competencia, de seguro son menos evidentes pero muy impresionantes pues sus efectos son de largo plazo y tocan el ámbito de la cultura (lo que podemos llamar cosmovisión) y la identidad (idioma, costumbres, imaginarios, etc). Justamente, el concurso de la Virgen de la Candelaria ha tenido un tránsito que evidencia esta premisa, lo mismo sucede con los demás concursos y festividades religiosas y cívicas a lo largo del corredor Juliaca – La Paz, espacios en los que actúa una gran cantidad de conjuntos de sikus⁵¹.

La relación de grupos presentada a continuación, justamente es tomada del Concurso Regional de Sikuris que se realiza anualmente en la ciudad de Puno para seleccionar a los conjuntos que participarán en el gran concurso de Trajes de Luces de la Candelaria. Importante es tener en cuenta que estas listas aquí presentadas muestran la cantidad de conjuntos que se presentan en los concursos altiplánicos, no están por supuesto contabilizados otra gran cantidad (calculo más del doble de la lista) que no participan en estos concursos por diferentes razones: no están de acuerdo con la organización, no son grupos muy grandes para competir, actúan esporádicamente y circunscritos a sus espacios rituales.

SIKURIS ALTIPLÁNICOS

(Tomado del Concurso Regional de Sikuris en Puno, año 2013)

1. Conjunto de Sikuris Nueva Expresion Rijchariy Puno.
2. Grupo de Arte Alma Aymara Sicuris “Huayna Marca” Puno
3. Taller de Arte Popular Yawar Inka
4. Asociacion Cultural de Arte Milenario “Heraldos Sangre Aymara” El Collao
5. Conjunto Zampoñistas Nuevo Impacto de Acora
6. Sikuris 27 de Junio Nueva Era
7. Asociacion Cultural Puno “Sicuris Wila Huayna”
8. Conjunto Suri Sicuris “Ciudad del Lago”
9. Federacion de las Juventudes Binacionales “Chakana Marka”- Desaguadero
10. Conjunto los Auténticos Ayarachis de Antalla Palca – Lampa
11. Conjunto Raices del Pueblo Peruano – Sicuris y Danzas Autoctonas Proyecto Pariwanas de la Prov. Huancane.
12. Asociación Juvenil Kantutas Rojas – Isañura
13. Asociacion de Zampoñistas “San Francisco de Borja” Yunguyo
14. Conjunto de Danzas y Musica Autoctona “Qhantati Ururi de Conima”
15. Centro de Expresión Cultural Sikuris Fuerza Aymara Moho – Puno
16. Asociación Cultural de Sicuris “Fuerza Joven”-Puno
17. Zampoñistas Cultural Arco Blanco-Puno

⁵¹ Algunas festividades en este sector son: Ilave (29 de setiembre, fiesta de San Miguel), Juli (8 de diciembre, Inmaculada Concepción), Pomata (Virgen del Rosario, octubre), Yunguyo (San Francisco de Asís o Tata Pancho, 4 de octubre), Juliaca (“Domingo de Tentación”, febrero)

18. Asociacion Cultural Sicuris Viento Andino 08 de Diciembre Santa Lucia- Lampa
19. Organización Cultural “Wiñay Quta Marka” Ccota – Plateria
20. Asociacion de Ayarachis Somos Patrimonio de la Cosmovicion Andina Coarita – Paratia- Lampa
21. Conjunto Zampoñistas Confraternidad Acora
22. Asociación de Arte Popular Sikuris Colla Suyos del Centro Poblado Titilaca- Plateria
23. Conjunto Sicuris Milenario Sangre Indomable de Azángaro
24. Grupo de Arte 14 de Septiembre – Moho
25. Asociación de Zampoñistas Juventud Mañazo – Distrito de Mañazo
26. Asociacion Cultural Sikuris Sentimiento Aymaras-Culta-Acora-Puno
27. Asociacion Juvenil Puno Sicuris 27 de Junio
28. Auténticos Ayarachis Tawantinayllu de Cuyocuyo Sandia (AREC – Puno)
29. Centro Cultural Melodias de Ilave
30. Conjunto de Arte y Cultura Comunidad Lupaca Puno
31. Grupo de Arte Folklorico Juventud Zampoñas y Sicuris 8 de Diciembre- Lampa
32. Conjunto Zampoñistas “Lacustre” del Barrio Jose Antonio Encinas
33. Asociacion Cultural de Sikuris Intercontinentales Aymaras- Huancane
34. Sociedad de Expresion Cultural Sicuris Wara Wara Wayras-Huatasani-Huancane
35. Asociación Originarios Ayarachis de Chullunquiani
36. Agrupacion de Zampoñistas del Altiplano Puno-
37. Sikuri Universitario de la UANCV
38. Centro Cultural Sicuri y Danza Proyecto Alpha Sur Peña Blanca – Santa Lucia
39. Agrupacion de Zampoñistas Juventud Paxa “JUPAX”
40. Asociacion Cultural Sicuris Fuerza Yanaque – Zona Lago Acora
41. Conjunto Centro de Expresion Cultural Milenario Sicuris Internacional los Rosales – Rosaspata
42. Agrupación Zampoñistas “Proyecto Puno”
43. Agrupacion Cultural de Sikuris “Claveles Rojos”-Huancane
44. Asociación Juvenil Cabanillas “Sikuris AJC”
45. Conjunto Agrupación Cultural Sikuris Juventud Rosales – Rosaspata
46. Asociacion de Zampoñistas “Apu Atojja” -Chucuito
47. Asociacion Cultural Genuinos Ayarachis de Paratia Lampa
48. Centro Cultural “Sentimiento Sicuris LVI” Lampa
49. Centro de Arte y Cultura Sicuris Tika Llacta – Huatasani-Huancane
50. Conjunto de Sikuris “Ugel Puno”
51. Conjunto de Sikuris “Wiñay Qhantati” de Conima
52. Asociacion de Sikuris Raices Andinas los Quechuas “ASIRAQ”-Lampa
53. Asociacion Juvenil Sikuris Illari Huayna-Puno
54. Conjunto de Arte Folklorico Sicuris “Juventud Obrera”
55. Organización Cultural Armonía de Vientos “Huj’-Maya”
56. Centro de Expresion Cultural “Wayra Marka”- Juliaca
57. Conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo

8.2 El movimiento de sikuris regionales (migrantes en lima)

Los conimeños simplemente no “trajeron su cultura con ellos” a la ciudad como un toldo rodante para convertirlo después en una tienda. Tampoco lo hicieron como prácticas de música andina, creencias espirituales o hablando aymara “naturalmente” para su recuerdo como parte de sus vidas. Por el contrario, a través de los años sesenta, el comportamiento y actividades que marcarían a los conimeños como gente con un antecedente rural andino fueron escondidos o ignorados por muchos residentes. La relación de los conimeños con la música de su tierra cambió después de 1970 dentro del contexto de sus clubes regionales y el movimiento urbano de flauta de pan. Pero otras ideas y prácticas de Conima que, por un número de

importante razones, eran amenazantes o irrelevantes en el tiempo –el uso de coca, aymará, las achachilas y Pachamama, estilo social conimeño– no son ya parte de sus vidas públicas o privadas. La forma como los residentes conimeños piensan acerca de la música, de su creación y de su ejecución, es distinta a las ideas y prácticas de los músicos de un ayllu del distrito de su terruño. (Turino 1993b: 169).

La presencia artística de los pobladores altiplánicos en Lima la podemos ubicar a principios del siglo XX con la participación de músicos como Theodoro Valcárcel Caballero, Rosendo y Jorge Huirse, e instituciones pioneras que visitaron Lima, capital del Perú, llegadas desde el departamento puneño como: la Sociedad Intelectual Orkopata (1935), los Sikuris del Barrio Mañazo (1935), el conjunto de Sikuris Qhantati Ururi (1939), la Compañía Folklórica Altiplano (1950), entre otras (Medina 2008).

Pero a partir de la mitad del siglo XX es cuando se siente cada vez más la presencia altiplánica en la medida en que se incrementan las migraciones, se fortalecen las redes de residentes y se institucionalizan organizaciones provinciales en Lima. Todo esto frente al decaimiento de la ciudad aristocrática limeña y el fortalecimiento de lo llamado –despectivamente– mestizo, popular, cholo, campesino y andino. Esta gran cantidad de nuevos pobladores limeños llegados desde lo más lejano de nuestra patria, constituye sobre la base de sus recuerdos, conocimientos y necesidades, novedosas agrupaciones de música y danzas, entre ellos: conjuntos de sikuris. Así aparecerá el Conjunto de Zampoñas del Titicaca que habría iniciado su participación públicamente en 1956 en el gran festival de música y danza tradicional de Amancaes (Rímac, Lima) conmemorando el “Día del Indio” (Medina 2008). Desde estos años en adelante, gracias al apoyo de intelectuales e instituciones pro indígenas y la búsqueda de mejor organización para enfrentar el inhóspito contexto criollo limeño, se formarán los clubes provinciales y, en el caso altiplánico, se dará vida a la Central de Instituciones Puneñas, hoy convertido en la Central Folklórica Puno:

A fines de la década del 50 existía una importante institución popular denominada: «Central de Instituciones Puneñas» que congregaba a puneños de diferentes provincias y distritos de los sectores populares. Realizaban actividades que incluían: sikuris, danzas autóctonas y competencias deportivas. Algunos de sus integrantes devinieron en la organización de la actual Asociación Central Folklórica Puno, fundada el 25 de marzo de 1979. De esa época data la asociación de la mayoría de instituciones que actualmente forman la “Central Folklórica”. Entre ellas aquí algunas: La Asociación Cultural Toquepani, fundada en 1957; el Centro Social Pusi, en 1959; el Club Atlético Pajana San Isidro, en 1961; Los Trabajadores de la Pesca del Club Deportivo Cultural Unicachi de Yunguyo, en 1961. Luego se sumarían el Centro Social Cahuaya Rosaspata, Huancané (1965), la Asociación Tirapunku (1964), San Salvador de Cotos de Huancané (1969) y otras tantas instituciones, así como: grupos humanos, clubes familiares, comerciantes, trabajadores de municipios, emigrantes del sector aymara y quechua, tanto en Lima como en el Callao. Con el tiempo, la Central de Instituciones Puneñas dejó de realizar actividad por el sectarismo mutuo de espúreas «clases sociales» y la permanente rivalidad entre quechuas y aymaras. Entre otras instituciones formadas, por esa época, se puede mencionar al Centro Social Yunguyo (1954), Centro Social y Cultural Juli (1956), Centro Social Azángaro (1957) (Medina 2008: 57).

Este es el contexto en que aparecen los conjuntos de *sikuris regionales*, cuya constitución musical y organizativa se encuentra determinada principalmente por la tradición altiplánica⁵². Esta característica será vista luego por muchos investigadores desde luego como un proceso de “continuidad cultural” conjuntamente con el proceso de “andinización de Lima”. Obviamente en estos, la tradición altiplánica no es siempre ni tan rigurosa ni exacta, pues muchas veces las “marcas musicales” fueron mejor captadas posteriormente, cuando les prestan mayor atención a sus componentes; entonces recién se determina los caracteres fundamentales de la música sikuri: instrumentos, repertorio, movimientos, coreografías, vestuarios, estructuras musicales (entre ellos el estilo), nombres, etc. Pero en este proceso de recuperación de la tradición se suele esquematizar los elementos que conforman al sikuri y, más aún, en su búsqueda efectiva de asimilación, se tiende a “cosificar” estos elementos, lo que es observado por los conjuntos metropolitanos como si la fuerza y el peso de la tradición se manifestara o emergiera a manera de un “despertar de genes”. Por ello se suele ver que en los regionales la tradición es mucho más fuerte y rígida como no lo es en el Altiplano. Por ejemplo, estos se auto eliminan la posibilidad de la variación en los estilos y repertorios. Tomás Turino observará cómo hacia mediados de los 80 los conjuntos regionales conimeños tratan esquemáticamente de copiar el repertorio y estilo que viene desde Conima, tal cual hacen los conjuntos metropolitanos. Por ello son prácticamente nulas las composiciones musicales, o los cambios en el “estilo” (por lo menos de manera consciente) en los regionales. Estos, en sus mejores tiempos (70 y 80), en muchos casos, van a responder a sus referentes altiplánicos y por ello se identifican como bases dependientes de los originarios conjuntos existentes en sus localidades puneñas. Más aun, hacia los años 80, cuando toma más fuerza el movimiento, y más consciente y fuerte se hace la tendencia al discurso de la conservación y respeto del “estilo originario”. Esta “racionalización” sobre elementos de su cultura se hará más álgida con la aparición de los conjuntos de sikuris metropolitanos, los que pugnarán por conseguir y difundir la *verdadera esencia del sikuri y del estilo*. Los migrantes desarrollan un esencialismo solo discursivo, pues la práctica y acciones revelarán un carácter altamente dinámico, des-esencialista⁵³.

En sus inicios el fortalecimiento, nulidad o decaimiento del movimiento regional responderá al nivel migracional y organizacional de los puneños en Lima, más adelante responderá a las tendencias y gustos culturales de sus nuevas generaciones. De esta manera son nulos, por ejemplo, los grupos de sikuris de las provincias de Lampa y las zampoñadas de Ilave (que en Puno tienen una importante presencia). Sin embargo, los pueblos del lado norte del lago Titicaca (Huancané, Conima y Moho) tienen una gran presencia artística en Lima (para el caso de los grupos de sikuris), así como los grupos de la provincia de Yunguyo y sus poblados (para el caso de las zampoñadas). Estos grupos se interconectan formando redes sociales sobre la base de lazos étnicos localistas con carácter excluyente, principalmente entre grupos aymaras y quechuas (por lo tanto, integrantes de uno no podían formar parte del otro), y actúan bajo patrones de la

⁵² El término *regional*, fue inventado por los conjuntos metropolitanos a inicios de los años 80, justamente por esta idea que les subyacía asimismo: el ser diferentes a los conjuntos migrantes.

⁵³ La búsqueda del “estilo original” proveniente de los poblados originarios, será un discurso que va a acompañar a estos conjuntos hasta la actualidad, pero no por ello estos dejan de ser permeables al nuevo contexto en el que empezaron a actuar. Si bien sus objetivos de asimilación musical no fueron finalmente evaluados, no se les puede negar su representatividad altiplánica en Lima. Sin embargo, serán las nuevas generaciones de migrantes las que se encargaran de conectar con mucha efectividad los espacios migrantes con experiencias modernas de arte.

tradición altiplánica, como por ejemplo tocar exclusivamente en ciclos propios de sus festividades tradicionales. Este tipo de agrupamiento y acción es ya bastante conocido; lo que interesará es ver cómo más adelante (hacia los 90 y más aun en los 2000) desarrollan relaciones inter-locales (entre residentes de diferentes pueblos altiplánicos), inter-étnica (quechuas y aymaras) e inter-regional (altiplánicos y limeños). En estos nuevos procesos de interconexión, tendrán mucha influencia los grupos limeños o metropolitanos, los cuales actuaron desde sus inicios como vasos comunicantes, pues ni bien constituidos estos empezaron a interactuar asiduamente con los regionales y altiplánicos⁵⁴.

Podemos distinguir tres grandes momentos en el desarrollo de este movimiento de sikuris en la capital:

A) Primer momento (años 60 y mediados de los 70).- Se observa el accionar de reducidos grupos (familiares) y que actúan ocasionalmente, los caracteriza la naturalidad de su expresión (no existe todavía la racionalización de la técnica musical ni organizativa del grupo) y actúan o tratan de actuar en un contexto de alta marginalidad urbana. Décadas más adelante será un elemento relevante y de *status* el haber sido “los primeros” que forjaron el movimiento. En esta etapa es necesario mencionar a la Asociación Juvenil Puno (AJP) y su conjunto de sikuris 27 de Junio, cuyos orígenes se encuentran en las aulas de la Universidad Nacional de Ingeniería y durante la década de los 70 tendrán un accionar fundamental en el inicio de lo que será luego el vertiginoso crecimiento del movimiento regional. Principalmente son responsables de la organización de los concursos anuales Túpaq Katari y, últimamente, responsables del proyecto de declaratoria como Patrimonio de la Nación del siku y el sikuri⁵⁵.

B) Segundo momento (mediados de los 70 e inicios de los 90).- Puede ser considerado como el “boom” de los sikuris regionales por la proliferación de grupos (por propio nacimiento y por divisiones), de integrantes y de actividades, empujándolos a una descontextualización de sus “ciclos y momentos originarios” (como las fiestas patronales u otros momentos tradicionales de actuación) y de sus “roles tradicionales” pues se empiezan a presentar por primera vez en escenarios no regionales, no tradicionales, muy urbanos y novedosos (coliseos, aniversarios, fiestas diversas, pasacalles, etc.). En esta etapa se despierta a una conciencia de lo musical haciéndose un tema de prioridad el “estilo”, un elemento de diferenciación y una necesidad de identidad. Sin duda, en esta etapa de numerosos conjuntos y de mucha juventud migrante pugnando por ser parte de estos, dan vida y magnitud al gran concurso Túpaq Katari, a la Fiesta de la Cruz de Mayo de los conjuntos de sikuris, a la Federación de Sikuris y Sikumoreños de Lima y Callao, entre otras acciones que dan testimonio de esta trascendental época.

⁵⁴ Los integrantes de los conjuntos metropolitanos se dieron la ardua tarea de asistir y aprehender de unos y otros conjuntos regionales, desarrollando intrínsecamente puentes de relaciones entre estos. Lo mismo sucedió con su participación en el movimiento altiplánico.

⁵⁵ La Resolución Directoral Nacional N° 824/INC del 14 de noviembre de 2004, resuelve “Declarar patrimonio Cultural de la Nación al SIKU...” y luego “Declarar Patrimonio Cultural de la Nación –en sus diferentes modalidades, formas y estilos– al SIKURI, agrupación de personas que interpretan colectivamente el arte de la práctica del SIKU...”.

C) Tercer momento (desde mediados de los 90 en adelante).- Bien llamado de “crisis” que comienza a mediados de los 90 y continúa en la actualidad. Se caracteriza principalmente por la desaparición de muchos conjuntos, disminución de sus actividades, deserción de una gran cantidad de integrantes, desánimo de los nuevos jóvenes migrantes, etc. Todo esto hace que la relación con los integrantes y conjuntos metropolitanos sea cada vez más intensa y necesaria, pues estos terminan “alimentándolos” en sus esporádicas apariciones. En este contexto adverso, por ejemplo, la Asociación Juvenil Puno (AJP) lanza el proyecto del “resembrado” del sikuri en las nuevas generaciones que no termina con saldos positivos, haciéndolos girar (como a también a otras instituciones regionales) a la captación de integrantes “no puneños” y al trabajo en instituciones escolares (con niños) con la posible esperanza de una fortificación futura. Tal vez una expresión de esta etapa sea la división y conflicto grupal que sufre la AJP hacia el año 2006, desde entonces tenemos en el escenario limeño a la Asociación Juvenil Puno Filial Lima y a la Asociación Juvenil Puno 27 de Junio, Base Lima.

Sobre este punto, Turino (1993b) ya advertía para los finales de los 80 que dentro de las colonias de migrantes, si bien las melodías de huayno eran incluidas para la creación de nuevas melodías musicales más modernas, y algunas veces los sonidos del siku o zampoña eran imitados por el sintetizador, muchos jóvenes migrantes no asimilaban como su cultura musical los huaynos y los sikus, peor las flautas “más tradicionales” como los pinkullos. Todo esto pese a que el movimiento urbano de sikuris y los huaynos de los sikuris crecía en popularidad entre los estudiantes universitarios limeños (conjuntos metropolitanos). Sin embargo, concluye con esta pregunta que tiene una respuesta obvia: “¿Finalmente qué tienen que ver ellos con la música sicuri?” De este autor recogemos otras ideas más sobre lo que hemos llamado el tercer momento de los regionales:

La mayoría de los hijos de los residentes no parecen estar interesados en los aspectos de la cultura andina. No hablan aymara, salvo algunas excepciones, no tienen nada que hacer con la música puneña ni con las asociaciones regionales, salvo en eventos familiares (...) Los hijos de los inmigrantes andinos tampoco son asimilados dentro de una ajena sociedad criolla, ya que ellos están inmersos en la construcción de una nueva identidad. (p. 178). El vacío entre generaciones se convierte entonces en un espacio de diferencias culturales, las mismas diferencias en modos de percibir el mundo y estilo social que ha marcado históricamente las distinciones étnicas / de clase. El Perú está pasando por transformaciones radicales (p. 162). En Conima mismo, una nueva identidad grupal está emergiendo en la cual la edad y el grado de urbanismo están neutralizando el primer criterio de herencia étnica / de clase, a pesar que los líderes tienden a ser de antecedentes campesinos (p. 158).

Finalmente hemos podido anotar más de 60 agrupaciones de sikuris regionales que en Lima han aparecido y desaparecido a lo largo de más de medio siglo de presencia migratoria. Es cierto que cuanto más cercano a los años 2000 se encuentran los conjuntos que nacen, más difícil se hace distinguirlos como tales toda vez que se estos han estrechado no sólo lazos con los conjuntos metropolitanos, sino han asumido muchas veces sus prácticas⁵⁶. El concepto de

⁵⁶ En realidad desde el punto de vista cultural se trata de un movimiento auténticamente limeño, pues sus orígenes y desarrollos han sido completamente en la capital, por lo que se puede analizar rápidamente como una expresión de la nueva cultura popular limeña de la mitad del siglo XX.

“hibridez” nos servirá para aproximarnos y entender estos nuevos procesos en los próximos capítulos, mientras tanto veamos un cuadro y relación aproximada de este movimiento:

SIKURIS REGIONALES
(Conjuntos que existen y han existido en Lima, Perú)

| Nº | CONJUNTO | MODALIDAD | PROCEDENCIA |
|----|---|------------|-------------|
| 1 | Centro Social Conima | Sikuris | Conima |
| 2 | Qhantati Ururi de Conima | Sikuri | Conima |
| 3 | Unión Progresista Conima | Sikuri | Conima |
| 4 | Unión Hilata de Conima | Sikuri | Conima |
| 5 | Conjunto de Sikuris Pacha Willjta de Japisse | Sikuri | Conima |
| 6 | Conjunto Wiñay Qh'antati Ururi | Sikuri | Conima |
| 7 | Independiente Hilata | Sikuri | Conima |
| 8 | Conjunto de Sikuris Juventud Conima | Sikuris | Conima |
| 9 | Asociación Cultural 10 de Octubre de Yunguyo | Sikumoreno | Yunguyo |
| 10 | San Cristobal de Villurcuni | Sikumoreno | Yunguyo |
| 11 | Zampoñadas Santa Bárbara | Sikumoreno | Yunguyo |
| 12 | San Francisco de Aychullo | Sikumoreno | Yunguyo |
| 13 | Zampoñas Wiñaymarka San Agustín de Pajana | Sikumoreno | Yunguyo |
| 14 | Zampoñas Hijos de Yanapata | Sikumoreno | Yunguyo |
| 15 | Asociación Cultural San Juan Espíritu Santo | Sikumoreno | Yunguyo |
| 16 | Juventud Zampoñada Inti Uyu de Poccona | Sikumoreno | Yunguyo |
| 17 | Zampoñada Wiñay Aymaras de Yunguyo | Sikumoreno | Yunguyo |
| 18 | Asociación Cultural de Arte Aymara Espíritu Santo | Sikumoreno | Yunguyo |
| 19 | Asociación Cultural Sentimiento K'hapia Juana I | Sikumoreno | Yunguyo |
| 20 | Asociación Cultural Juventud Unión Yungueña | Sikumoreno | Yunguyo |
| 21 | Asociación Cultural Sentimiento K'hapia Juana II | Sikumoreno | Yunguyo |
| 22 | Asociación Unión Cultural Villa Poccona | Sikumoreno | Yunguyo |
| 23 | Asociación Cultural Zampoñada Yunguyo Mío | Sikumoreno | Yunguyo |
| 24 | Institución Cultural Zampoñada Unión Yungueña | Sikumoreno | Yunguyo |
| 25 | Asociación Juvenil Puno, Lima | Sikuri | Dpto. Puno |
| 26 | Asociación Juvenil Puno, Filial Lima | Sikuri | Dpto. Puno |
| 27 | Zampoñas Unión Puno | Sikumoreno | Dpto. Puno |

| | | | |
|----|---|-------------|----------------|
| 28 | Zampoñistas del Altiplano (Base Lima) | Sikumoreno | Ciudad de Puno |
| 29 | Ayarachis Urac Ayllu de Sandía | Sikuri | Sandía |
| 30 | Asociación Folklórica Sankayos de Moho | Sikumorenos | Moho |
| 31 | Merke Marka Sikuris | Sikuri | Moho |
| 32 | Grupo de Arte 14 de Setiembre | Sikuri | Moho |
| 33 | 3 de Mayo de Huaraya | Sikuri | Moho |
| 34 | Sikuris Unión Hilata de Tilali | Sikuri | Moho |
| 35 | 3 de Octubre de Occopampa | Sikuri | Moho |
| 36 | Sikuris Wayna Marka | Sikuri | Moho |
| 37 | Centro Cultural Occopampa de Moho | Sikuri | Moho |
| 38 | Sikuris 6 de Junio de Umuchi | Sikuri | Moho |
| 39 | Sikuris Arco Iris de Sacha | Sikumorenos | Moho |
| 40 | Sikuris Unión Juventud Pampilla de Huancané | Sikuri | Huancané |
| 41 | Intercontinentales Aymaras de Huancané | Sikuri | Huancané |
| 42 | Grupo de Arte Los Amautas de Huancané | Sikuri | Huancané |
| 43 | Chiriwanos de Huarisco Zona Lago | Sikuri | Huancané |
| 44 | Asociación Centro Social Kakachi | Chiriwanos | Huancané |
| 45 | Asociación Centro Social Kakachi | Sikuri | Huancané |
| 46 | Chiriwanos de Huanchó | Sikuri | Huancané |
| 47 | Zampoñas de Oro | Sikuri | Huancané |
| 48 | Juventud Accoccollo | Sikuri | Huancané |
| 49 | Sikuris Zona Lago | Sikumorenos | Huancané |
| 50 | Asociación Cultural Kakachi | Sikuri | Huancané |
| 51 | Club Unión Inca Mamani Inchupalla | Sikuri | Huancané |
| 52 | Sikuris San Miguel de Tuito Vilquechico | Sikuri | Huancané |
| 53 | Sikuris de Culloq'ota Chullacani | Sikuri | Huancané |
| 54 | Hijos de Janansaya Inchupalla | Sikuri | Huancané |
| 55 | Sikuris Janansaya | Sikuri | Huancané |
| 56 | Agrupación Cultural de Sikuris Los Claveles Rojos | Sikuri | Huancané |
| 57 | A.C. Chuncacamarca de Vilquechico | Sikuri | Huancané |
| 58 | Sikuris Los Rosales de Rosaspata | Sikuri | Moho |

| | | | |
|----|---------------------------------------|------------|----------|
| 59 | Sikuris Juventud Inca Mamani | Sikuri | Huancané |
| 60 | Sikuris 19 de Setiembre | Sikuri | Huancané |
| 61 | Sikuris Unión Mallcusuca de Rosaspata | Sikuri | Huancané |
| 62 | Sikuris de K'ala Cruz | Sikuri | Huancané |
| 63 | Sikuris Juventud Huancané | Sikuri | Huancané |
| 64 | Centro Social Vilquechico | Sikuri | Huancané |
| 65 | Sikuris Hijos de Huatuyo | Sikuri | Huancané |
| 66 | Zampoñas del Titicaca | Sikuri | Huancané |
| 67 | Zampoñas de Amancaes | Sikumoreno | Huancané |
| 68 | Sentimiento Aymara de Huancané | Sikuri | Huancané |
| 69 | Sikuris Wiñay Mara | Sikuris | Huancané |
| 70 | Sikuris Sentimiento Lacustre Chijulla | Sikuris | Huancané |
| 71 | Sikuris Jayamararu | Sikuris | Huancané |
| 72 | Asociación Juvenil Villa Socca | Acora | Acora |
| 73 | Sikuris Unión Puno | Sikumoreno | Acora |
| 74 | Asociación Cultural K'ollas | Sikumoreno | Acora |
| 75 | Sikuris Qollana Socca Acora | Sikumoreno | Acora |

8.3 El movimiento de sikuris metropolitanos, urbanos o limeños

La ciudad de Lima en los años 80, después de la llegada de los migrantes altiplánicos, se conmovió con la formación de un particular movimiento de sikuris a manera de “imitación” de los sikuris regionales y altiplánicos. Para mediados de los 80, sabiéndose “diferentes”, se autodenominan “sikuris metropolitanos” frente al movimiento que empezaron a reconocer como “regionales” (Suárez 2011). Son conjuntos formados por jóvenes, principalmente estudiantes universitarios, quienes por iniciativa propia y por influencia –directa o indirecta– de los sikuris regionales en los años 80, deciden conformar grupos de sikuris estructuralmente similares a los regionales y por ende a los altiplánicos. Pero pese al esfuerzo de “parecerse a lo establecido” que demandaba el principio del “quehacer folklórico”, se sabrán “diferentes” y construirán particularidades importantes, tales como: enrolar febrilmente a jóvenes sin ninguna experiencia altiplánica, llevar el sikuri a espacios culturales diametralmente diferentes y opuestos, ligar el sikuri a nuevos proyectos políticos y culturales, ideologizar su “trabajo cultural”, etc. Sin duda sus motivaciones, acciones y objetivos son claramente novedosos, empezando por la auto determinación de realizar un “trabajo cultural de rescate y reivindicación de las expresiones

artísticas andinas marginales”⁵⁷. También por sus aspiraciones ideológicas, sino políticas, de la mayoría de los conjuntos, puesto que en un inicio “no había conjunto metropolitano que no fuera de izquierda, que hablara de la revolución socialista, no había grupo que no apostara por el proyecto de la izquierda...”⁵⁸.

Su peculiaridad se inicia cuando al constituirse, además de escoger libremente una (y exclusivamente una) modalidad y un estilo del sikuri altiplánico con el que piensan realizar su “trabajo cultural de rescate, investigación y difusión del arte altiplánico”, lo complementan con las demandas de los movimientos populares, estudiantiles, sindicales, etc., y por ende con la ideología marxista o también llamada “de izquierda”: “Denunciar las repercusiones de la colonialidad y del sistema capitalista, como la marginación, la alienación cultural y la explotación” señalan en sus estatutos⁵⁹. De esta manera este movimiento junta aspiraciones ideológicas socialistas con las andinistas o neo indigenistas y, en todos los casos, portan y exhiben un discurso integrado “andino-socialista”; también algunos son parte o buscan integrar proyectos políticos de izquierda. En este sentido las organizaciones de extrema izquierda como Sendero Luminoso y el MRTA tendrán “un gusto” por los sikuris, al punto que buscarían sino tomar el control de estas vía la “infiltración” y el “convencimiento”, constituir alguno. Aún en la actualidad se sabe de algun(os) grupos de sikuris constituidos por simpatizantes de este proyecto ideológico.

El éxito de estos conjuntos se encuentra en la positiva significación que el “grupo” o el “conjunto” (el colectivo) representó para un sector juvenil en el desarrollo de su vida personal, le significó muchas veces un espacio de realización social y otras de participación ideológica. Por ello, los grupos metropolitanos antes que bandas musicales, son y se conciben colectivos juveniles (inclusive grupos de amigos) y practican altos grados de pertenencia coercitiva (identidad). Por ello, es posible estudiar a estos conjuntos como un peculiar tipo de agrupamiento social.

En este movimiento podemos observar un desarrollo accidentado, pero en general podríamos decir regular. Para efectos de mejor comprensión de sus etapas, identificamos resumidamente los siguientes:

- 1) **Primer momento** (los 80), se realiza un crecimiento sostenido en un contexto adverso y de doble marginalidad: 1) La marginalidad que la ciudad limeña le otorga a los movimientos de corte indigenista. 2) La marginalidad que los mismos sikuris regionales (en especial la AJP) muestran hacia estos. Entonces, la sensación de un sagrado deber revolucionario en la construcción de una nueva sociedad los movilizó. En especial se convirtieron en agentes potenciadores de la ideología marxista y el ideal socialista, conjuntamente con las añoranzas nacionalistas de la tradición andina. Vale decir que sus fuerzas de acción se asentaron en la conjunción de una especie de *utopía andina* con la *utopía comunista*.
- 2) Un **segundo momento** de vacío (“crisis”) durante los 90, época que se marca como la caída de las ideas marxistas, una des-intensidad de la utopía andina y principalmente una

⁵⁷ Estatuto del Conjunto de Sikuris Folkuni (Universidad Nacional de Ingeniería) de la década de los 80.

⁵⁸ Entrevista a César Suaña Centeno (2011)

⁵⁹ Estatutos del CZSM años 90.

década de recambio generacional a nivel de las universidades estatales (en especial de la UNMSM). Sin embargo, esto no mermó en demasía el desarrollo de sus actividades, y ante la crisis de los conjuntos regionales fueron los que “sostenieron” al movimiento limeño. Finalmente.

- 3) **Un tercer momento**, en los años 2000, que marca un nuevo apogeo del movimiento con caracteres sustancialmente distintos a los años 80. Entre ellos la evidente desideologización, la mayor interactividad de unos y otros *sikuris* (especialmente entre metropolitanos, regionales y altiplánicos), el tránsito de estos en espacios antes vetados (como el mercado, el turismo, etc.) y muy en especial una época en la que se deja ver la creatividad musical (por ejemplo las composiciones) alejando así al movimiento de algunas posturas esencialistas de los ochenta.

En el siguiente cuadro intentamos contabilizar a la mayor cantidad de conjuntos de sikuris que formaron y forman el autodenominado movimiento de sikuris metropolitanos, muchos de estos conjuntos ya no existen. Sin embargo, fueron fundamentales en sus momentos para dar sentido y consistencia al movimiento. Intentamos ubicar sus años de formación y las modalidades o estilos con el que desarrollaron sus “trabajos culturales”.

SIKURIS METROPOLITANOS

(Conjuntos que existen y han existido en Lima, Perú)⁶⁰

| N. ° | CONJUNTO | AÑO | PROCEDENCIA | MODALIDAD Y ESTILO |
|------|------------------------------------|------|--|---|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 1977 | Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) | Sikumorenos: Ilave, Mañazo, Lacustre. Sikuris: Moho, Conima, Huancané, Taquile Ayarachis: Paratía |
| 2 | Sikuris Agraria – TAJMA | 1978 | Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM) | Sikuris: Varios Sikumoreno: Yunguyo |
| 3 | Zampoñas 16 de Abril – FOLKUNI | 1980 | Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) | Sikumorenos: Tacna (Camilaca) |
| 4 | A.C. Kunanmanta | 1981 | La Victoria | Sikumorenos: Altiplano (ciudad de Puno) Sikuris: Taquile |
| 5 | A.C. Runa Taki | 1981 | Lima Cercado | Sikuris: Conima |

⁶⁰ En este cuadro no hemos considerado a conjuntos que aparecieron de manera conflictiva, duplicando nombres de agrupaciones que ya existentes generando por tanto litigios por el nombre con sus similares y finalmente se sabe que apoyaban el proyecto subversivo del PCP-SL: Kunanmanta Sikuris 19 de Julio (aparece a finales de la década de los 80 y desaparece a inicios de los 90) y un CZSM que aparece hacia 1989 y termina su accionar en 1991 con una captura policial en un barrio marginal de Lima.

| | | | | |
|----|---|--------|---|--|
| 6 | Sikuris 15 de Julio | 1982 | Surquillo | Sikuris varios, luego Sikumorenos: Yunguyo |
| 7 | A.C. Qhantati Markamasi | 1982 | Lima Cercado | Sikumoreno: Yunguyo |
| 8 | Agrupación de Sikuris Bellas Artes – ASBA | 1982 | Escuela de Bellas Artes | Sikuris: Conima |
| 9 | Centro Cultural Markasa | 1983 | UNMSM | Sikuris: Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 10 | Sikuris Sikullaqta | 1983 | Surquillo | Sikumoreno: variado |
| 11 | Agrupación Cultural Mariateguistas | 1983 | San Gabriel (Villa María del Triunfo) | Sikuris: Repertorio variado |
| 12 | Zamponas Kallpa Kallpa | 1983-4 | Lima Cercado, Rimac | Sikumorenos: Yunguyo e Ilave |
| 13 | A.C. Juventud Obrera 24 de Junio | 1984 | Surquillo | Sikuris: Moho |
| 14 | A.C. Illariq | 1984 | UNMSM | Sikumorenos: Yunguyo Sikuris: Moho |
| 15 | A.C. 24 de Junio | 1984 | San Martín de Porres (SMP) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Suri |
| 16 | Sikuris TACUNE | 1984 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikumorenos: Juli Sikuris: Varios |
| 17 | Espíritu Sikuri | 1984 | Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (ENFJMA) | Sikuris: Moho |
| 18 | Zamponas Illu | 1984-5 | Lima Cercado | Sikumorenos: Varios |
| 19 | Sikuris Yawarkuna | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Tacna (Cairani) |
| 20 | Sikuris Inkarrí | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Ilave |
| 21 | Sikuris Illakuna | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Yunguyo |
| 22 | Sikuris Resonares del Pueblo | 1985 | UNMSM | Sikuris: Varios |
| 23 | Sikuris Javier Heraud | 1985 | UNMSM | Sikumoreno: Varios |
| 24 | Sikuris Súmac Llacta | 1985 | Rímac | Sikumoreno: Ilave |
| 25 | Zamponas Ricchari | 1985 | Comas | Sikumoreno: Ilave |
| 26 | Sikuris 16 de Abril | 1986 | Surquillo | Sikumorenos: |
| 27 | Sikuris Sol Naciente | 1986 | Academia Pre Universitaria César Vallejo | Sikuris: Varios |
| 28 | Sikuris ADUNI | 1986 | Academia Pre Universitaria ADUNI | Sikuris: Varios |

| | | | | |
|----|--|---------|---|---|
| 29 | Sikuris Kakachi | 1986 | San Juan de Lurigancho (SJL) | Sikumorenos: Huancané |
| 30 | Comunidad Cultural Rosa Alarco | 1987 | Comunidad Campesina San Pedro de Casta (Huarochiri) | Sikuris: Varios |
| 31 | Zampoñas Villarrealinas | 1989-90 | Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV) | Sikumorenos: Altiplano |
| 32 | Conjunto de Zampoñas SIKUNAC | 1988 | Universidad Nacional del Callao (UNAC) | Sikumorenos: Camilaca (Tacna) |
| 33 | Sikuris Yawar Runa | 1988 | Comas | Sikuris: |
| 34 | Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda | 1989 | San Martín Porres (SMP) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Moho |
| 35 | Sikuris 4 de Noviembre | 1990 | Independencia | Sikumoreno: Kakachi |
| 36 | Sikuris Taquini | 1990 | San Martín Porres | Sikuris: Conima |
| 37 | Sikuris Markaru | 1988 | UNFV | Sikumoreno: Yunguyo |
| 38 | Sikuris de Collique | 1991 | Comas | Sikuris: |
| 39 | A. C. 12 de Mayo o Sikuris 12 de Mayo | 1991 | UNMSM | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Moho |
| 40 | Sikuris Sol Naciente | 1991 | El Agustino (Academia APPU) | Sikuris: Repertorio variado |
| 41 | Sikuris Q'antati Marka | 1991 | UNMSM | Sikuris: Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 42 | A. C. Sumac Illariq | 1990 | Los Olivos | Sikumorenos: Varios |
| 43 | Conjunto de sikuris del CEMDUC | 1992 | Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) | Varios |
| 44 | Centro Cultural Sikuris Campoy | 1992 | SJL (Campoy) | Sikuris: Varios |
| 45 | A. C. Sentimiento Nuevo | 1992 | San Luis (Yerbateros) | Sikumorenos: Altiplano |
| 46 | A. C. Alberto Flores Galindo | 1992 | Comas (Carabayllo) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Varios |
| 47 | Conjunto de Sikuris Villarreal | 1992-93 | UNFV | Sikumorenos : Yunguyo Sikuris: Moho, Taquile |
| 48 | Conjunto de Zampoñas Wayna Runa | 1993 | San Martín Porres | Sikumorenos: Ilave |
| 49 | Sikuris Jachamarka | 1994 | UNFV | Sikumorenos: Yunguyo |
| 50 | Comunidad Artística Surimanta | 1994 | Lima Cercado | Varios |
| 51 | A.E.C. Rurarccaya | 1996 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Conima |
| 52 | Zampoñas Taquimarka | 1996 | UNMSM | Sikuris: Huancané |

| | | | | |
|----|---|------|--|-------------------------------------|
| 53 | Sikuris Resistencia Cultural Taquimarka | 1996 | UNMSM | Sikuris: Varios |
| 54 | Conjunto de Sikuris Taki Onkoy | 1996 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Huancané |
| 55 | A. C. Expresión Juvenil | 1997 | San Juan de Lurigancho | Sikumorenos: Ilave |
| 56 | A. C. Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 1997 | UNMSM | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Moho |
| 57 | Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI | 1999 | UNI | Sikumorenos: Moho |
| 58 | Sikuris Q'ori Marka | 1999 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Huancané |
| 59 | Sikuris Fuerza Joven | 2000 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Huancané |
| 60 | Conjunto de Instrumentos Nativos ACBT | 2000 | A.C. Brisas del Titicaca | Varios |
| 61 | Confraternidad Juventud Raucana | 2000 | Ate Vitarte | Sikuris: Huancané |
| 62 | Sikuris Wiñay Marka de San Marcos | 2001 | UNMSM | Sikuris: Conima |
| 63 | Zampoñas 28 de agosto TACANA (egresados de la UNI ex FOLKUNI) | 2001 | UNI | Sikumorenos: Tacna (Camilaca) |
| 64 | Sikuris Hatun Llacta | 2002 | Santa Anita | Sikuris: |
| 65 | Asociación Cultural y Popular Tarpuy | 2002 | Santa Anita | Sikuris: Huancané |
| 66 | A. C. Nuestras Raíces | 2003 | San Martín de Porres | Sikumoreno: Ilave |
| 67 | Sikuris Sangre Joven | 2003 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Huancané |
| 68 | A.C. Expresión Perú | 2003 | SJL | Sikumorenos: Ilave |
| 69 | Sikuris José María Arguedas | 2003 | UNMSM | Sikuris: Varios |
| 70 | Agrupación Juvenil Nuestro Rescate | 2003 | San Martín Porres | Sikumoreno: Ilave |
| 71 | Centro Cultural Rimaq Wayra 20 de Abril | 2005 | UNMSM | Sikuris: Huancané |
| 72 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio y Elenco de Danzas “Por el respeto a la vida” | 2005 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Conima |
| 73 | Sociedad de Expresión Cultural Wara Wara Wayras | 2006 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Huancané |
| 74 | Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wiñaymara | 2006 | Villa El Salvador | Sikuris: Huancané |
| 75 | Taller de Arte Popular Sikuris Cantuta | 2006 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Conima |
| 76 | Sikuris JUBEC (Jóvenes Unidos Buscando el Cambio) | 2007 | Puente Piedra (La Ensenada) | Sikuris: Huancané |
| 77 | Sikuris de la Biblioteca José María Arguedas de Huaycán | 2006 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Varios |

| | | | | |
|----|---|------|----------------------------|-------------------|
| 78 | Taller de Sikuris César Vallejo | 2009 | UNMSM | Sikuris: Conima |
| 79 | Sikuris Proyecto Wayra | 2009 | San Borja | Sikumorenos: Juli |
| 80 | Sikuris Jayamararu | 2010 | Los Olivos (Enrique Milla) | Sikuris: Huancané |
| 81 | Conjunto de Sikuris Alfredo Curazzi Callo | 2011 | ENFJMA | Sikuris: Moho |

Vale además algunas precisiones finales respecto a estos *tres tipos de movimientos de sikuris* de manera resumida:

1) En la actualidad estos tres movimientos siguen existiendo y definiéndose como tal, aunque ciertamente las distancias entre estas se han acortado considerablemente al punto que ahora es más fácil que integrantes de uno u otro movimiento participen entre sí, es más común que conjuntos de uno y otro converjan en los mismos escenarios y es muy evidente que los criterios de acción e imaginarios sean muy comunes. También algunos miembros de los conjuntos metropolitanos cuestionan esta clasificación, pero “curiosamente” estos cuestionamientos no vienen desde los ámbitos regionalistas lo que podría expresar más bien la sobrevivencia de una antigua disociación entre metropolitanos y regionales/altiplánicos.

2) De estos movimientos, el altiplánico del sector urbano, los constituidos en estas últimas décadas a manera de instituciones de arte, es el más dinámico en la actualidad seguido de los metropolitanos. Este continúa expandiéndose en las ciudades y con grandes acciones de cambios que bien podríamos entender que se realizan desde “racionalidad urbana”.

3) El movimiento regional, después de un vertiginoso crecimiento (en las décadas 70 y 80) desde los años 90 en adelante, ha decaído rotundamente expresando el cambio radical de la presencia migracional en la ciudad de Lima. Se percibe una imposibilidad organizativa y regenerativa; hay pocos y disminuidos conjuntos y muchas veces dependen de la visita o “prestamos” de los integrantes de los conjuntos metropolitanos o de los altiplánicos, las nuevas generaciones de los migrantes (los jóvenes) han optado por nuevas opciones culturales que le presenta la ciudad de Lima.

4) Un último suceso podría ser más adelante muy importante. Se trata de la aparición de un posible nuevo y diferente movimiento de *sikuris* de carácter escolar; esto como resultado del trabajo que muchos profesores con experiencia *sikuri* vienen realizando en colegios y escuelas de Puno y Lima con muy buenos resultados. Sin embargo, no configura todavía rasgos de un “nuevo movimiento”, puesto que sus acciones, conformaciones y perspectivas son totalmente diferentes y novedosas. Algunos centros educativos que han formado este tipo de conjuntos en Lima son: Sikuris de Carmen Alto (Comas), IEP Virgen del Rosario (Pachacamac), Sikuris Nuevo Amanecer (Huaycan), Sikuris Virgen de Fátima (SMP), Sikuris Mosoq Tarpuy (SJL), Ayarachis del Colegio Particular San Rafael (SJL).

**Características y diferencias principales
entre los movimientos de sikuris en el Perú**

| VARIABLES | SIKURIS ALTIPLANICOS | SIKURIS REGIONALES | SIKURIS METROPOLITANOS |
|-------------------------|---|---|--|
| Medio geográfico | Puno | Lima | Lima |
| Orígenes: | Remoto | Migraciones a Lima | La presencia migrante en Lima y el accionar de la AJP |
| Modalidades y estilos | Todas las variantes: sikuris, sikumorenos, ayarachis, Taquile, Chiriguanos, lakitas, etc. | Solo dos variantes: Sikuris y Sikumorenos (esporádicamente chiriguanos de Yunguyo) | Sólo dos variantes: Sikuris y Sikumorenos (salvo experiencias particulares de algunas instituciones se desarrollan otras variantes casi solo para escenario) |
| Grupos representativos: | -Qantati Ururi de Conima -Sikuris Mañazo -10 de Octubre de Yunguyo, etc, etc. | -Sankayos de Moho -Centro Social Conima -14 de Setiembre -10 de octubre, etc. etc. | -Conjunto de Zampoñas de San Marcos -Runa Taki -FOLKUNI, etc, etc. |
| Imaginario y concepción | Supone una existencia milenaria y un desarrollo de acuerdo a la tradición. | Actúan como una extrapolación de los grupos altiplánicos en Lima, a manera de una “continuidad cultural”. | Alta presencia de la ideología de izquierda, búsqueda de la originalidad y visión ed futuro basado en “lo andino”. |

Movimientos de Sikuris en el Perú



Los movimientos de sikuris en el Perú: A) El movimiento altioplánico, puneño u originario. B) El movimiento regional (migrantes en Lima). C) Movimiento metropolitano, urbano o limeño.

CAPITULO II

DESARROLLO DEL PROBLEMA E HIPÓTESIS

CAPÍTULO II. 1

ANTECEDENTES, ORÍGENES, FORMACIÓN, DESARROLLO Y CARACTERÍSTICAS DE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS URBANOS, LIMEÑOS O METROPOLITANOS

Resumen

Trata sobre los inicios del movimiento bajo la influencia de las poblaciones migrantes en Lima y sus instituciones como la Asociación Juvenil Puno, el rol de los discursos ideológicos de izquierda y las instituciones matrices determinantes como el Centro de Folklore de San Marcos, el Conjunto de Zampoñas de San Marcos. Además se realiza una revisión del centenario de conjuntos metropolitanos.

1. ANTECEDENTES E INICIO DE LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS

... la denominación Sikuris Metropolitanos fue acuñada por los miembros del grupo “Kunanmanta Zampoñas” con ocasión de su primer aniversario el 16 de abril de 1982 cuando programaron un conversatorio titulado: “Perspectivas de los Sikuris Metropolitanos” (Suárez 1985: s/n).

1.1 Antecedente general: las migraciones andinas a Lima

Los grupos de sikuris metropolitanos se empiezan a formar a finales de la década de los 70 y tienen sus orígenes en la presencia rural en Lima, específicamente de la altiplánica. Nacen como resultado de una etapa caracterizada por un notable crecimiento de las clases populares en diversos espacios de la vida peruana. Entonces el Perú asistía al fin de la república aristocrática, del poder oligárquico y del gamonalismo.⁶¹ Ciertamente a las migraciones se les debe considerar como un proceso altamente positivo en este sentido, puesto que además que les subyace un resultado importante como es la democratización de la sociedad peruana, estas se encargaron de generar grandes cambios culturales en nuestra sociedad con especial atención a los grandes sectores marginados desde la llegada de occidente.⁶² Las migraciones impulsaron el reconocimiento por parte del Estado a estas poblaciones largamente excluidas a la vez que mediante sus instituciones (militares, religiosas, políticas y educativas) ingresaba paulatinamente al escenario rural. Obviamente todo esto generó una fluida interacción campo-ciudad haciendo que estos espacios antes totalmente opuestos, excluyentes y marginales se fueran haciendo cada vez más disímiles.

Característica peculiar de esta época es la presencia y aceptación cada vez mayor de las poblaciones y prácticas andinas en la sociedad peruana. Son los años en el que el sentido

⁶¹ Esta década velasquista socialmente significó el fin de la dominación de los oligarcas y el gamonalismo al mismo tiempo que implicaba el reconocimiento de los campesinos, los cholos y los indígenas (Sinesio López).

⁶² Para Carlos Franco (1991) las migraciones son un tipo de modernidad endógena.

nacionalista se desarrolla ampliamente haciendo de la reivindicación de “lo andino” todo un movimiento, son recuperados y puestos en escena, por ejemplo, diversos elementos como símbolos culturales (como el idioma, costumbres y demás). Los medios de comunicación masivos como la radio y la televisión contribuyeron también a fortalecer este movimiento y las manifestaciones “folklóricas” llegan a su cúspide en los medios oficiales y espacios públicos.⁶³

Por otro lado, en los nuevos sectores migrantes nació el paradigma de la profesionalización como nueva expectativa de vida, la que fue inculcada con avidez a las nuevas generaciones y empezaron a copar las Universidades estatales. Los grupos artísticos como el que nos ocupan son el producto de este nuevo sector social. Por otro lado, las ideas comunistas en este contexto populista no pudieron encontrar mejor caldo de cultivo para su desarrollo; mientras que en el campo lograron influenciar a las organizaciones gremiales del campesinado, en la ciudad se enquistaron en los diversos sindicatos y demás gremios populares y en las Universidades –como San Marcos- lograron desplazar a partidos como el APRA (Partido Aprista Peruano) que tenían el control de estas instituciones (Lynch 1990). Este movimiento ideológico se caracterizó por ser altamente anti-oligárquico y anti-imperialista y atacaba directamente a las bases ideológicas del sistema de dominación. El alto poder de este movimiento y la compartida idea crítica respecto del poder oligárquico tradicional llevó al Estado a ceder espacios con la estrategia de aplacar el potencial peligro que representaban (una posible revolución socialista). Como lo propone Julio Cotler (2005), esta década supone en este tema un avance de los movimientos populares y el despertar del Estado y de los grupos políticos que empezaron a apostar por una democratización paulatina.

En este contexto, de masiva participación provinciana en Lima, aparecen las primeras organizaciones de sikuris integrados por migrantes puneños y como orquestas musicales de actividad esporádica y bastantes oculta. Pero justamente serán los jóvenes universitarios de origen altiplánico que inspirados en las teorías sociales que impulsaban la “reivindicación de la cultura andina”, se “atreverán” a encarnar este arte en los nuevos espacios culturales que convivían: la universidad. La ideología marxista que presionaba a plegarse al pueblo a la clase proletaria incentivaría su participación en sectores exclusivamente populares: organizaciones sindicales y sociales (comedores, barrios, etc.).

Así, en la Universidad Nacional de Ingeniería y en los inicios de los años 70s, hallamos los orígenes de la primera y más grande organización de sikuri en el Perú: La Asociación Juvenil Puno (AJP) y su grupo de sikuris “27 de Junio”. El accionar de esta agrupación será decisivo para dos procesos importantes: 1) La mayor presencia en la capital de los grupos de sikuris regionales que empiezan a desarrollar sentimientos cada vez más positivos sobre su cultura y 2) Para la formación y caracterización del movimiento de sikuris metropolitanos. Se trata también de la primera organización que conjugó la ideología marxista con el trabajo artístico desarrollando una constante en todas estas agrupaciones que fue el “carácter de clase” del arte. Esta agrupación empieza a peregrinar por la ciudad mostrando por primera vez este arte, justamente en su afanado tránsito en espacios como las Universidades influyeron para la formación de los sikuris metropolitanos. Así, hacia los finales de la década de los 70s nace el **primer grupo de zampoñas metropolitano** (El Conjunto de Zampoñas de San Marcos) creado por el Centro Universitario de Folklore de San Marcos (UNMSM) como un elenco artístico complementario a sus elencos de danzas y

⁶³ Por ejemplo el gobierno creó los festivales Inkarrí, como labor de promoción del arte popular Roel Mendizaval

estudiantina. El responsable, profesor de este grupo fue un universitario de ascendencia puneña e integrante de la Asociación Juvenil Puno (AJP).

Definitivamente que dos fenómenos tienen trascendental importancia en la formación de los grupos de sikuris: la migración juvenil que había tomado las Universidades estatales “andinizando” su carácter social y sus demás actividades y por otro lado la migración y conquista del marxismo europeo a las Universidades haciéndose en el paradigma no solo de moda sino totalitario. Una ciencia absoluta. Así pues, **las migraciones** y su repercusión en el campo cultural y en la juventud especialmente, se convierten en el principal punto de partida muy necesario de tener en cuenta al hablar de la formación de los grupos de sikuris metropolitanos. Migración significó para nuestra sociedad, entre otros tantos aspectos, una fluida interacción campo-ciudad que políticamente jugó a favor de la primera puesto que determinó su presencia a nivel nacional y forzó el proceso de democratización; es decir, la atención del Estado a los movimientos populares y la consecución de diversas reivindicaciones sociales y laborales. Para nuestro tema en especial, nos será de utilidad entender: 1) Las migraciones posibilitaron la incursión y conquista masiva de las universidades públicas por una juventud que había asumido el paradigma de la profesionalización como medio de progreso desarrollando sentimientos altamente positivos sobre sus tradiciones, costumbres y demás aspectos de su cultura tradicional; y 2) De igual forma, mediante un proceso de “migración”, el “materialismo histórico” o el “marxismo” a secas, vista como una teoría importada de Europa que buscaba entender, explicar y determinar cambios estructurales en nuestra sociedad, también incursionó y conquistó estas Universidades. Esta teoría social muy de moda desarrolló al interior y fuera de las Universidades grupos políticos que apostaban por apurar la transformación de nuestra sociedad “semi-feudal” y “semi-capitalista” hacia el socialismo. Esta fuerza positivista en las décadas de los 60, 70 y gran parte de los 80 logró desplazar fácilmente a casi todas las fuerzas políticas de las Universidades y captó masivamente a los estudiantes conjugando con sus aspiraciones (especialmente culturales).

Así, estas dos fuerzas o ideologías (la utopía andina y la utopía comunista) en feliz matrimonio al interior de las Universidades, desarrollaron el espacio propicio para el nacimiento de los grupos de folklore (donde incluimos a los sikuris metropolitanos). Por un lado, el sentimiento andinista desarrolló una sobrevaloración del pasado andino y la tajante idea de que una sociedad justa y óptima sólo era posible recuperando el modelo andino (donde se practicaba todo lo bueno como la solidaridad, el comunitarismo, el ayni, la reciprocidad, etc., contrapuesto a “lo urbano” sinónimo de alienación, decadencia, individualismo y demás males sociales). Y por otro lado, la experiencia política e ideológica les brindó elementos –como el concepto de “planificación”– que posibilitarían la constitución de organizaciones y acciones concretas para el gran proyecto político-cultural. Estos sentimientos “andinistas” sumado a las expectativas de un cambio radical del sistema social enervó el papel “crítico” y el “compromiso social” del estudiante trasluciéndose en la formación de una Universidad “provinciana y roja”. Estas son las fuentes y el contexto en el que nacen en los 70: el Centro Universitario de Folklore de la UNMSM (CUF) y la Asociación Juvenil Puno (AJP). El primero es pionero y prolífica institución en la difusión principalmente de las danzas y el segundo del sikuri.

Este es el escenario que ve nacer, o más exactamente que procrea, al primer grupo de sikuris “no-puneño” (1977) el mismo que nace como resultado de la labor de investigación y difusión a la que el Centro de Folklore de San Marcos estaba abocado. En el nacimiento de Grupo de Sikuris de San Marcos (que unos años más tarde cambiará su denominación a Conjunto de Zampoñas de San

Marcos) podemos observar con amplia evidencia la participación conjunta de estas dos utopías arriba señalados: El primer profesor de zampoña del CUF (Américo Valencia Chacón) es migrante puneño, músico popular y luego académico; fundador del proyecto Hatarisun con moldes de los grupos de la Nueva Canción o Canción Protesta muy ligado al proyecto socialista. El segundo profesor de zampoña (Vicente Mamani Hilasaca) –con quien se forma el Grupo de Sikuris– es también migrante puneño, músico sikuri; dirigente estudiantil de la Universidad de Arequipa, del Sindicato Farmaindustria y de la AJP. El entonces Director del CUF (Edgar Meza Aréstegui) es de igual manera migrante arequipeño de ascendencia puneña, conocedor de danzas; dirigente estudiantil y militante de Bandera Roja.

Conjugándose complementariamente con estas organizaciones, vamos a encontrar al variado movimiento político de izquierda, muy efusivo, múltiple y disperso en la universidad, influyendo fuertemente en los ejes centrales de los discursos estudiantiles, de las organizaciones culturales y más aún de los estudiantes de orígenes provincianos. Este es el escenario que da inicio al movimiento de sikuris urbanos, metropolitanos o limeños: colectivos sociales que se agrupan sobre la base del gusto por un tipo especial del “folklore andino”, especialmente de la música altiplánica (sikuri). Agrupaciones juveniles que se organizan y actúan peculiarmente, recreando tropas de sikuris a la manera tradicional, “copiando” los caracteres fundamentales en primer lugar de los sikuris regionales y luego de los sikuris altiplánicos. Así, se desarrollan y forman un espacio nuevo y diferente de acción para el sikuri: las universidades, los barrios y diversos sectores populares de Lima:

Era a fines de los setentas, cuando un fuerte movimiento popular había hecho retroceder a la dictadura militar, instalando un congreso constituyente y estaba a punto de llegar al poder. Nunca estuvo la “izquierda” tan cerca, como en esa época, de convertirse en gobierno. Se habían realizado tres paros nacionales, las federaciones minera y metalúrgica eran las más poderosas, el SUTEP era el sindicato más respetado y la CCP movilizaba a los campesinos. Eran congresistas: Hugo Blanco, Roger Cáceres, Edmundo Murrugarra, Javier Diez Canseco, Juan Luis Dammert y Rolando Breña, entre otros. En esa época los fundadores de Kunanmanta Zampoñas, siendo jóvenes, estaban buscando tener voz y sonido en ese palpitante social. Mientras sus contemporáneos consumían música de los “Bee Gees” y sus colegas de estudios bailaban con el “Negro Chombo”, nosotros buscábamos un canal de intervención y expresión. Para ese entonces ya habían surgido varios grupos de música latinoamericana que estaban en la línea de Inti Illimani, Quilapayún y Violeta Parra. Estaban Alturas, NEPER, Blanco y Negro, Vientos del Pueblo, Canto Libre, entre otros (Segundo Villanueva s/f)⁶⁴.

1.2 Fuentes de impulso: La utopía andinista y la utopía comunista

Los integrantes de estos nuevos conjuntos de sikuri de origen no altiplánicos continúan impregnados por el ideal de la justicia social, tal como podemos apreciar en los documentos producidos por ellos y que revelan sus opciones ideológicas. Así, la A.C. Qhantati Markamasi, en un documento con motivo del día del campesino, señala la necesidad de “...la unidad del campesinado y del proletariado industrial por salir de la postración en que han sido mantenidas

⁶⁴ Segundo Villanueva Silva es uno de los fundadores de Kunanmanta Zampoñas, y escribe “Génesis de la Asociación Cultural Kunanmanta”: <http://kunanmanta.es.tl/GENESIS.htm>

por las clases dominantes, en busca de una sociedad más justa.” (...) la A.C. Illariq en un pronunciamiento (1992) con motivo de los 500 años de invasión española y haciendo una diferenciación con otras agrupaciones, dicen que se reafirman en la cultura andina pero sin caer en el indigenismo, más bien “...en la lucha por la construcción del socialismo...”. Desde otra postura, ligado a las concepciones maoístas, el CZSM, en un pronunciamiento con motivo de la fiesta de la Chakana (1987), se refiere a la necesidad de cambiar las estructuras económicas atrasadas “...a través de una revolución de Nueva Democracia en tránsito al socialismo” (Falcón 2007: 111).

Durante la década del 70 y relativamente menos en la del 80, las universidades estatales limeñas reconfiguran su carácter social, principalmente por la mayor presencia de jóvenes de orígenes provincianos⁶⁵. Esta alta presencia se traducirá por ejemplo en la constitución de asociaciones de migrantes que nucleará las redes de pertenencia étnica, reforzando el vínculo de paisanaje dentro de las universidades estatales como San Marcos, la UNI y La Cantuta. Prueba de ello es la formación en los años 70 del Centro de Estudiantes Puno en la UNI, organización que sienta las bases de lo que más adelante sería la Asociación Juvenil Puno (AJP)⁶⁶. Estas nuevas formas de agrupamiento nacidas básicamente como espacios de aglutinación de fuerzas para enfrentar el contexto social adverso y marginal, generarán también relaciones de mayor empatía y remembranzas con el lugar de origen: “En la Universidad recién reparamos en la riqueza cultural que tenían nuestros pueblos andinos...” (Entrevista 2), ideas de este tipo son comunes entre miembros de los grupos de folklore universitarios de la época. Participar en estos colectivos les significa un reencuentro con sus orígenes, pero a la vez les permite agruparse para paliar el espacio urbano, lo político en cambio les genera expectativas de liberación, principalmente del estado subalterno.

Pero también es necesario mencionar que estas asociaciones y los grupos de folklore universitarios, en muchos casos, fueron creados o auspiciados por los grupos políticos de izquierda, interesados estos obviamente en ampliar sus “bases”, en captar militantes y en difundir sus ideales; lo que supone en muchos casos un uso mediático de las expresiones populares (del “folklore”), a pesar que en sus discursos se encuentra presente la idea de “revalorar las expresiones culturales andinas”.

Lo que nos interesa resaltar es cómo esta juventud universitaria, en este contexto, encuentran un espacio propicio para ennoblecer el papel e importancia de la cultura provinciana, por ello re-significan positivamente el papel de la tradición y de las costumbres erigiéndolas como las correas de transmisión y garantía de continuidad de “lo andino”. En este sentido hay que señalar la importante influencia de los discursos del movimiento indigenista del siglo XX que idealizaron el mundo andino y empujaron proyectos de recuperación de sus elementos, principalmente del pasado. Es posible que los grupos de folklore universitarios hayan simplificado las ideas de este movimiento o hicieran un uso mediático y utilitario (Lauer 1997)⁶⁷.

⁶⁵ Informes de la CVR 2003 y Nicolás Lynch (1990).

⁶⁶ Conversaciones con el ingeniero Américo Valencia Chacón.

⁶⁷ Mirko Lauer (1997) analiza al movimiento indigenista artístico (pintura, poesía, música). El que se cree más comprometido con la cultura andina, pero de todas maneras es un movimiento no de redención sino que se trata de una forma de acercamiento de la cultura criolla hacia el indio, no es la voz del indio; es un movimiento que apuesta por la “integración” del indio al sistema liberal, un movimiento que no significa el retorno a lo andino original sino es la búsqueda de lo tradicional no-andino en un nuevo espacio, una lectura de las capas medias y altas sobre los andes en medio de una crisis de identidad criolla. Desde este punto de vista, lo que pintaron y

En esta época se construye este imaginario colectivo: La cultura andina como una sociedad y una forma de vida altamente humana, justa y virtuosa, por lo que todos sus elementos deberían ser no sólo respetadas sino recuperadas y puestas en práctica, frente a la cultura y sociedad occidental y norteamericana considerada entonces desvirtuada e injusta. Esta idealización del pasado andino continuaba fortalecida por el empuje de los discursos mediáticos de la izquierda peruana, pese a que la posición reveladora sobre la destrucción del imperio de los Incas expresada por el historiador Waldemar Espinoza Soriano (1973) ya se había empezado a narrar en los medios intelectuales; pero hasta la actualidad no ha podido entrar efectivamente en los círculos de folklore universitarios. En esta el autor deconstruye la percepción común y nos señala los inicios de lo que sería más tarde las bases del discurso indigenista y de la utopía andina:

Muy pronto los pobladores del ex Tahuantinsuyo pudieron justipreciar los cambios fatales que estaban sufriendo, lo que les llevó a realizar comparaciones entre el demolido sistema andino y el colonial, llegando a la conclusión de que habían desembocado a una época de indigno deterioro. De ahí por qué, tres o cuatro décadas después, comenzaron a añorar con insondable nostalgia el tiempo de los incas, sentimiento que poco a poco acabó generando, en el siglo XVII, la denominada utopía andina, es decir, el deseo del regreso del inca para nuevamente poner orden en este mundo convertido desde 1532 en el reino de la injusticia (Espinoza Soriano 1973: 23).

Y por otro lado, también mediante procesos de “migración”, el “materialismo histórico” o el “marxismo” (como una forma de pensamiento que todos sabían qué era, pero pocos podían entender y explicar) llega al medio universitario desde Europa buscando entender, explicar y determinar cambios estructurales en nuestra sociedad y calando muy hondo en muchos buenos pensadores sociales de la época y más aún en la juventud universitaria. Esta teoría, paradigma, ideología y proyecto, desarrolló al interior y fuera de las universidades grupos políticos (a los que llamamos genéricamente “de izquierda”), conjugando rápidamente con las aspiraciones del nuevo estudiante universitario, principalmente por las expectativas de cambio que ofrecía: transformar nuestra sociedad semi-feudal y semi-capitalista hacia el socialismo. Prometía el paso de una sociedad atrasada, injusta y marginal a una nueva sociedad moderna, justa y solidaria:

El provinciano será un componente fundamental de la nueva hegemonía izquierdista agregando su matiz particular a la lucha estudiantil por condiciones de estudio que permitan una rápida profesionalización. A diferencia de otros sectores de clase media urbana, su pugna por establecer la universidad como en un canal de movilidad social se hacía especialmente angustiosa ya que significaba en la mayoría de casos la única esperanza o la única ilusión de ascenso social (Lynch 1990: 21).

Así, estas dos formas ideológicas de pensamiento, al que es posible llamar utopía andina y utopía comunista, o en términos sociológicos de la época: paradigma indigenista y paradigma marxista (Ansión 1992), en feliz comunión con las universidades incentivarán la formación de

escribieron los primeros representantes del indigenismo cultural-creativo peruano no fue otra cosa que una fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva, y finalmente inviable. Esa fantasía consistió en pensar que el mundo no-criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas, actos personajes y colores era un acto restaurador, ético y nacionalista. Dicho de otro modo, el lenguaje de este movimiento no era el de los habitantes populares de los Andes sino el de los propios indigenistas-2: era el lenguaje de su propia mirada vanguardista, occidentalizada, y finalmente criolla.

diversos grupos de folklore⁶⁸. Por un lado el sentimiento andinista (que desarrolla en los jóvenes una sobrevaloración y añoranza de “lo andino”, básicamente del pasado andino), y por otro, la expectante búsqueda del cambio social (que enerva las ideas optimistas de la construcción del socialismo y el comunismo), serán los motores de nacimiento, desarrollo y expansión del movimiento folklórico universitario. En algunos momentos, o en algunos casos, se puede observar a grupos de folklore con más motivación política que cultural, como también a veces se presentan en el movimiento de los grupos de folklore como consecuencia del movimiento político de la izquierda universitaria. Pero es cierto que muchos grupos de folklore han sido constituidos específicamente por proyectos políticos utilizando el carácter de “lo andino” y aprovechando la situación marginal de sus integrantes con el fin de implementar el grupo político y captar adeptos (tal es el caso de los radicales grupos SL y el MRTA).

Desde entonces asistiremos al desarrollo de un proyecto casi desconcertante: la búsqueda de un nuevo futuro social (socialista) y cultural (andino). Un proyecto de sociedad pensado en la recuperación del pasado andino y en el futuro comunista, un proyecto que necesitaría del concurso necesario de la fuerza e ideal revolucionarios y la recuperación de las virtudes sociales andinas, un futuro que ensambla el modelo andino con el socialista⁶⁹.

Estos sentimientos “andinistas” sumados a las expectativas de un cambio radical del sistema social enervaron el papel “crítico” y el “compromiso social” del estudiante, trasluciéndose en la formación de una universidad “provinciana y roja”.⁷⁰ Estas son las fuentes y el contexto en el que nacen en los años 70: el Centro Universitario de Folklore de la UNMSM (CUF) y la Asociación Juvenil Puno (AJP). El primero es pionero y prolífica institución en la difusión principalmente de las danzas, y la segunda, del sikuri.

En este escenario también aparece el primer grupo de sikuris “no-puneño” (1977), el mismo que nace como resultado de la labor de investigación y difusión a la que el Centro de Folklore de San Marcos estaba abocado: Los Sikuris de San Marcos. En este podemos observar con amplia evidencia la amalgama de estas dos utopías: el primer profesor de zampoña del CUF (Américo Valencia Chacón) es migrante puneño, músico popular y luego académico; fundador del proyecto Hatarisun con moldes de los grupos de la Nueva Canción o Canción Protesta muy ligada al proyecto socialista. El segundo profesor de zampoña (Vicente Mamani Hilasaca) –con quien se forma el Grupo de Sikuris– es también migrante puneño, músico sikuri, dirigente estudiantil de la Universidad de Arequipa, del Sindicato Farmaindustria, de la AJP y militante de la izquierda peruana. El entonces responsable artístico del elenco de danzas del CUF (Edgar Meza Aréstegui)

⁶⁸ Juan Ansión (1992), dice: “Lo que llamo paradigma indigenista debe entenderse como esa base común de discusión que orientó los trabajos sobre la cultura. Al hablar de paradigma no me refiero entonces a una teoría concreta, ni siquiera a una corriente de pensamiento, sino a un terreno intelectual sobre cuya base se producen los debates”. Sugiere entonces que para poder avanzar con nuestros trabajos sobre cultura debemos romper con el paradigma indigenista: “Hemos estado acostumbrados a estudiar la cultura en el Perú a partir del supuesto de la existencia de una cultura andina contrapuesta a la cultura occidental, siendo la ruptura entre ambas el eje central en torno a la cual gira nuestra historia”.

⁶⁹ El ideal concebido en este medio social era que en el Ande se practicaba todo lo bueno como la solidaridad, el comunitarismo, el ayni, la reciprocidad, etc., contrapuesto obviamente con “lo urbano” sinónimo de alienación, decadencia, individualismo y demás males sociales.

⁷⁰ La conjugación de estas dos utopías será un primer y principal carácter que determinará la formación y desarrollo de los grupos metropolitanos durante toda la década de los 80. Pero años más tarde, cuando el paradigma marxista entra en crisis y fenece la utopía socialista, la utopía andina de estos grupos marcha sola hasta que, en los 90, es abordada por un nuevo discurso aún más difícil de entender y enfrentar: la interculturalidad y la globalización.

era, de igual manera, migrante arequipeño de ascendencia puneña, conocedor del folklore peruano y dirigente estudiantil de la izquierda sanmarquina⁷¹.

A partir de esta experiencia sanmarquina empiezan a formarse otros grupos de similar carácter. Runa Taki, Kunanmanta y Folkuni son los primeros y pioneros grupos que forjan el “movimiento” e impregnan una forma “nueva” de hacer “arte popular” con el sikuri. Construyen reglas y normas de participación grupal que generan gran cohesión basada principalmente en la ideología y el gusto por “lo andino”, intentando formar una identidad homogénea con uso de métodos coercitivos, prácticas sociales andinas (como el ayni) y acciones muy comprometidas con el pueblo y sus reivindicaciones. El marco que mueve esta acción es la ideología de izquierda y la sobrevaloración e idealización de lo andino (puneño en este caso):

En Runa Taki aprendí la grandeza de ser mestizo y sentirme orgulloso de ello (...) Por eso es tan grave que se siga pisoteando a los indígenas en nuestro suelo, y se les siga negando su originalidad, su importancia como ciudadanos y su primado como protectores de una parte esencial de nuestra memoria, y en esta tarea cumplimos en nuestro paso de ser Runa. (...) esa es la segunda huella que me dejó el ser Runa Taki en mí, el deseo de transformar el mundo, de acuerdo con las nociones y los ideales que se han concebido hablando de pueblos olvidados. (...) Mi vivencia al lado de ustedes, en cambio, me volvió fundamentalmente un hombre de acción, como nos proponía José Carlos Mariátegui. (...) muchas de las más hermosas luchas que hemos dado: Primero todo por la paz, los derechos humanos, el ideal de la libertad, el derecho de resistencia a la opresión, el sagrado derecho a la rebelión contra la injusticia⁷². Entre los años de 1981 y 1985 fue la época de oro en que Kunanmanta llegó a tener un promedio de seis a ocho presentaciones semanales, ya desde 1986 el impulso bajó un poco con los problemas políticos y de coyuntura de esos años, fueron sin duda años difíciles para los Kunan, años en que el terrorismo de Sendero Luminoso arremetía con toda su furia...⁷³.

De esta manera en la década de los 80 el sikuri, ya de la mano de los metropolitanos, incursiona en espacios antes ajenos e insospechados de la ciudad limeña, estos –en clara distinción con los sikuris regionales– se trazan como primer objetivo la difusión en todos los niveles de la clase popular llevando el mensaje directo de reivindicación de la “cultura andina” frente a la “cultura occidental” que, entonces –así lo entendieron–, se expandía peligrosamente a toda la sociedad peruana alienándola. Los años 80, posiblemente la más caótica social y políticamente de la sociedad peruana, fue el escenario en el que estos jóvenes creyeron en la posibilidad de una mejor sociedad basada en el modelo andino (siempre idealizado) y en el modelo socialista. Pensadores sociales y culturales como José María Arguedas y César Vallejo, junto a pensadores de la ideología marxista como José Carlos Mariátegui y Efraín Morote Best, fueron recurridos en una suerte de paradigmas irrefutables⁷⁴.

⁷¹ Referencias basadas en conversaciones con las personas mencionadas.

⁷² En: <http://www.runataki.com/index.php/noticias/48-reflexiones-deun-runataki>

⁷³ En: <http://kunanmanta.es.tl/Kunan---se-hace-camino-al-tocar.htm>

⁷⁴ Inclusive a Morote Best, considerado el mejor folklorólogo del Perú, se le ha relacionado con estas corrientes de pensamiento y posiblemente a los inicios ideológicos de Sendero Luminoso: “En 1959, bajo los auspicios y el financiamiento de la Fundación Ford, se refundó la Universidad de San Cristóbal de Huamanga. Fue designado como rector, a propuesta de la mencionada Fundación, primero a un oficial de la Marina de Guerra del Perú y después el folklorólogo ayacuchano Efraín Morote Best (...) quien hizo ingresar, algunos años después, como profesor de la Universidad de Huamanga, a Abimael Guzmán Reynoso, recién licenciado de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa; es Efraín Morote quien contrató posteriormente como catedráticos universitarios a los miembros del Cuerpo de Paz expulsados por Velasco; es Efraín Morote el padre de varios de los principales líderes de Sendero Luminoso...” Transcripción literal de algunos párrafos entre pp. 246 a 295 del

La UNMSM para la década de los 80 ya se caracterizaba por ser el bastión principal de la ideología marxista en todas sus variantes, el movimiento prolífico de la izquierda (muy próximo a su final) se hallaba en una etapa de replanteamientos y se asistía con mucha sorpresa y temor al máximo accionar de las tendencias más radicales (Sendero Luminoso y el MRTA). La universidad (sus actores) continuaba priorizando el papel imprescindible de la política en la formación del estudiante así como en todo tipo de organización y acción estudiantil. La escuela marxista que había copado con mucha expectativa y apasionamiento las currículas universitarias, venía brindando elementos importantes –como el concepto de “planificación” y la “acción política”– y desarrollando formas de agrupamiento (como los partidos políticos y los gremios) muy efectivas e influyentes en la vida del estudiante (crítico y comprometido).

Este es el marco teórico (indigenista-izquierdista) que conquistó y moldeó al estudiante y pensó en la necesidad y posibilidad de una sociedad justa y óptima: andina-socialista. La visión esencialista de la época entendía que lo andino, lo rural y el socialismo representaba “lo bueno” (la solidaridad, la comunidad, el ayni, la reciprocidad, reivindicación del proletariado, del campesinado, etc.), contrapuesto a “lo malo”, es decir, lo urbano, occidental, el capitalismo (sinónimo de alienación, decadencia, explotación, individualismo, etc.). Esta es también la racionalidad que caracteriza a la época y que considera a Efraín Morote Best el “padre del folclore peruano” en un claro ejemplo de la fusión de estas dos utopías, de la amalgama posible entre el marxismo, la lucha de clases, la práctica social y la continuidad de lo andino. A estos ideales y expectativas de vida llamamos utopías en el presente libro. Estos, en irreverente convivencia dentro de las universidades (como San Marcos y La Cantuta), constituyeron el espacio propicio para el nacimiento y desarrollo de estos grupos de sikuris y se convirtieron en el marco teórico y discurso oficial que muchas veces llegaron a moldear expectativas y acciones en sus integrantes.

En esa medida los grupos metropolitanos definen como razón primaria de su existencia, la apuesta por el cambio social, al igual que los grupos de folclore urbanos que aparecían en la época. La práctica del sikuri podía servir para apoyar con acciones concretas al proyecto revolucionario, en aspectos como la difusión de las ideas y la concientización del arte popular o de la posición de clase del arte. No cabía la posibilidad de contar con un integrante que no tuviera el discurso y la convicción de su rol en la lucha polarizada entre el socialismo y andinismo frente al capitalismo. Por ello fue necesario expresar una consecuencia entre el discurso y la práctica, lo que implicó la práctica (muchas veces forzada) de formas andinas y socialistas, como por ejemplo el ayni, la solidaridad, la actitud crítica, la disciplina, el compromiso, etc.

En la primera etapa de los 80 la utopía comunista se superponía en prioridad a la utopía andina, pues el discurso era más de crítica social que de recuperación cultural, por ello no es extraño saber de muchos presos políticos sikuris, no era extraño ver a los sikuris en los eventos político-culturales muy comunes entonces, y la filiación partidaria de los integrantes en uno u otro grupo era mayoritario (casi obligatorio), la no militancia era una postura o una situación reprochable, censurable y muchas veces los no militantes fueron acusados de reaccionarios, revisionistas o “aburguesados”. La militancia era la insignia que permitía presencia y posición.

En este escenario no había ni por asomo la idea de “hacer el arte por el arte”, es decir, no se concebía la posibilidad de participar en la música por el solo gusto o placer, era imprescindible la

libro *La verdad sobre Sendero Luminoso*, Lima 1997, José Antonio Vallejo Vidal. Capítulo XX, Cronología senderista e intereses norteamericanos: extrañas y sospechosas coincidencias. Fuente: <http://www.a-ipi.net/article159826.html>

convicción social, el compromiso y la definición en uno de los frentes extremadamente opuestos: comunista o capitalista, explotado o explotador:

No existe arte por el arte, ni arte que esté encima de las clases sociales, ni arte que se desarrolle paralelo a la política o independientemente de ella; nuestro gran intelectual, artista y poeta, César Vallejo nos dice: “El artista es inevitablemente un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética”.⁷⁵

Quienes llevaron más lejos este pensamiento absolutista fueron los militantes del grupo maoísta Sendero Luminoso que trataron de congeniar la teoría estructural evolucionista de la cultura, la revaloración de lo andino y su lucha armada revolucionaria:

... buscamos difundir el arte auténtico de las clases populares a través de las milenarias expresiones culturales de nuestros pueblos. El arte revolucionario es aquel que nace del pueblo, por eso la resistencia de nuestro arte ancestral y nuestra cultura tradicional son fundamentales en la lucha contra el imperialismo y las clases dominantes...” (...) no pago a la tierra, no pachamama, no apus, sólo arte de nuevo tipo y erradicación de las tradiciones a fin de liberar la conciencia de las clases oprimidas (...) incluso llegaron a “tomarse a pecho” algunas ideas de Engels en *La familia, la propiedad privada y el estado* al afirmar que las culturas precolombinas no habían superado el estado del “salvajismo” y “barbarie” y que no habían llegado a constituir estados civilizados (Valverde 1999 s/n)⁷⁶.

Los grupos depositarios de la ideología marxista en su versión maoísta (PCP-SL), se enfrentan directa y paradójicamente (siendo absolutistas) al esencialismo metropolitano, atacando el respeto irrestricto al no-cambio en el sikuri y propugnando el radical cambio estructural de nuestras sociedades semi-feudales, pre-capitalistas al capitalismo. Esto implicaba también la desaparición de las artes tradicionales y el desarrollo del denominado “arte de nuevo tipo”, que no sería sino la “creación de un arte que tenga un carácter de clase y se ponga al servicio del pueblo, que en el contenido lleve un mensaje aleccionador y que guíe las propuestas revolucionarias” (Valenzuela 2009: 120). Desde estas visiones dogmáticas se desarrollaron ideas radicales como el cambio y eliminación de algunas danzas y música folclórica que expresaban machismo, resignación, sumisión, etc.

El pretencioso “materialismo histórico” o el “marxismo” a secas, una teoría que buscaba entender, explicar y determinar cambios estructurales en nuestra sociedad, se convierte en este contexto en una escuela de pensamiento que fomenta la formación y proliferación de organizaciones políticas que apostaron por el cambio social como única solución a todos los males de la sociedad. Esta fuerza positivista en las décadas de los 60, 70 y gran parte de los 80 logró desplazar fácilmente a casi todas las demás fuerzas políticas de las universidades, y captó masivamente a los estudiantes conjugando con sus aspiraciones. Justamente por tratarse de un movimiento altamente anti-oligárquico y anti-imperialista es que armoniza rápidamente con esta nueva juventud de orígenes provincianos. Por ello asistimos a la década de más alta politización de los grupos de folklore. Esta ideología establece al interior de las universidades una nueva forma de agrupamiento y realización social y cultural: los grupos políticos. Estos fueron espacios

⁷⁵ Volante anónimo repartido a mediados de los años 90 en un encuentro de sikuris bajo el título de “Difundir y principalmente defender el arte y la cultura popular”.

⁷⁶ Luis Valverde Caldas, mimeo. Archivos del CZSM. Lima, 1999.

vitales de socialización, acción y participación del individuo que en algunos momentos forjaron colectividades altamente cohesionadas si más aún conjugaban con otras formas de agrupamiento intersubjetivas (procedencia geográfica, gustos e ideales, etc.). La ideología fue entonces un patrón elemental de cohesión, de agrupamiento y a la vez de división, de conflicto. Por lo tanto, si bien estas dos formas ideológicas impregnaron de fuerza a este naciente movimiento folklórico en Lima y las universidades, también les dan a los jóvenes una visión confusa, difícil, muchas veces incongruente del futuro.

1.3 Antecedente específico: Migrantes, los conjuntos de sikuris regionales

Dentro de este contexto, los migrantes altioplánicos en Lima, siguiendo el mismo proceso de las demás poblaciones migrantes, se agrupan en redes primarias de relaciones de parentesco, de pertenencia étnica o comunal; para luego formar redes ampliadas con las demás colonias sobre la base del paisanaje. Como producto de esta fortificación cultural provinciana en Lima, tomará forma progresivamente el movimiento de sikuris denominado “regional”, por su claro carácter migrante. Esta es una clara muestra de la potencialidad cada vez mayor de los migrantes andinos de exhibir públicamente sus herencias culturales, posiblemente después de una etapa de esforzado ocultamiento como estrategia de sobrevivencia urbana. En este proceso de explorarse “hacia adentro”, de recuperar y poner en práctica muchos de los valores andinos en la ciudad, aparece el gusto por los sikuris que a la vista es una forma de sociabilidad y socialización del hombre altioplánico:

Redes étnicas en este contexto son conjuntos entrelazados de reelaboración de cultura. Por lo general, las redes étnicas en el Perú abarcan a gente proveniente de un pueblo, o un grupo de pueblos de una misma región, que en el pasado tenían una cultura propia, y que se reconocían mutuamente como pertenecientes a un tronco étnico. Desterritorializados por la migración mantienen en la red étnica relaciones entre los descendientes de este grupo (...) Las interrelaciones entre ellos tienen tanto características rituales como también fortuitas e informales. La rigidez de comunicación en estas redes es lo suficientemente grande como para que todos participen en la información necesaria para la reelaboración social de la cultura grupal (Golte 1999: 11).

En el primer capítulo ya hemos presentado los principales momentos de este movimiento: Nacimiento (años 50 y 60), apogeo (años 70 y 80) y crisis (años 90 y 2000). El que desarrollaremos ahora:

Periodo de inicio o nacimiento.- En sus primeros años (50 y 60) el sikuri aparece al interior de las colonias de migrantes, tímida, esporádica y sectorialmente:

El accionar de estos grupos (regionales) era bastante limitado, sus integrantes sólo se reunían para sus fiestas regionales, cumpleaños, bautizos, etc. Luego la Zampoña se guardaba hasta una nueva ocasión (Tarrillo 1991 s/n). Su campo de acción inicialmente se circunscribe a reuniones familiares, de clubes o asociaciones de residentes, esto es lo que podría llamarse un círculo cerrado de los migrantes puneños (Suárez 1985 s/n). La diseminación de la práctica musical andina en Lima es relativamente reciente. Cuando pregunto a los residentes del departamento de Puno, las razones por las cuales ellos no habían desarrollado la práctica de

tocar la flauta de pan y música de flauta en la capital antes de los setenta, la respuesta frecuente fue: vergüenza (Turino 1993b: 125).

Ciertamente en estas primeras décadas del sikuri en Lima (60 y 70) encontramos un contexto urbano limeño altamente marginal, por lo que el fortalecimiento cultural de los migrantes se desarrolla inicialmente “hacia adentro” (a manera de “nidos culturales”); primero se vigorizan los circuitos y redes primarias sobre la base de lazos consanguíneos y de parentesco, luego se van ensanchando estas redes a manera de crecimiento “desde adentro hacia afuera”. Gradualmente, con la consolidación de instituciones puneñas mayores como la Central de Instituciones Puneña (hoy Central Folklórica Puno) y la evidente fuerza del movimiento artístico y de las organizaciones departamentales, provinciales, comunales, de anexos, etc., se desarrolla una pública valoración de muchos de sus elementos culturales⁷⁷. Tiene mucho que ver la década velasquista (1968-75), la que si bien recibió y recibe críticas de la comunidad intelectual y académica, es concebida por la mayoría de sectores populares como la época en que mayor atención –sobre todo cultural– tuvieron:

Los puneños, tanto en la sierra como en Lima, frecuentemente identifican la era de Velasco como el tiempo en el cual los prejuicios contra su herencia andina, empezaron a disminuir. Simultáneamente, esfuerzos como la reforma educacional tuvieron un particular éxito en la difusión de valores urbano-nacionales entre la gente joven de las áreas rurales. Tal vez más importante sea el que las políticas de Velasco generaron la idea de que las oportunidades de la gente joven rural en la sociedad nacional eran ahora posibles (...) la mayor autonomía económica y mayor poder político entre los inmigrantes y la legitimación de la cultura andina insertada en la política desde Velasco, ha reducido el ímpetu de negar la herencia andina en Lima (Turino 1993).

En este contexto, es evidente que se construyó el terreno propicio para incrementar el proceso de fortalecimiento de la autoestima y la identidad provincianas, por lo menos al interior de sus redes de paisanaje. También se construye más eficazmente una mayor relación afectiva y comunicación con el pueblo de origen, cuya expresión particular que nos interesa, será el progresivo crecimiento y consolidación del movimiento de sikuris regional:

Es que, sin restarle importancia a pérdidas tan graves como el idioma, es visible que las poblaciones andinas, al migrar a las ciudades, no sufren un proceso generalizado de desculturación. Por el contrario, otros elementos persisten e inclusive se afianzan: la tradición de ayuda mutua y trabajo colectivo; el rescate de manifestaciones como la música, el canto, la danza, que se cultivan en millares de asociaciones provincianas, clubes culturales, conjuntos y bandas musicales; la reconstrucción en las ciudades de las fiestas patronales de los pueblos de origen e incluso una reafirmación regional antes poco común (Degregori 1986: 06).

De hecho, esta (re)constitución musical obligó necesariamente a darle una mirada más atenta y detenida a sus pueblos de origen y a su historia, se empieza a re-valorar y a recuperar (re-crear)

⁷⁷ Bruno Medina (2008) describe el crecimiento paulatino y cada vez más masivo de las instituciones y organizaciones de los puneños en Lima, menciona la llegada de la Compañía Folklórica del Altiplano en 1956, la Embajada Folklórica Puneña (1961), APAFIT en 1966, la formación en Lima de la Compañía Zampoñas del Titicaca en 1956, la Embajada Folklórica Usicayos de Carabaya en 1957, la Embajada Folklórica Balseros del Titicaca en 1957, la Central de Instituciones Puneñas de 1950, el Instituto Puneña de Cultura (1954), el Centro Social y Cultural Juli (1956), la A. C. Toquepani (1957), el Centro Social Pusi (1959), el Club Atlético Pajana San Isidro (1961), el Club Deportivo Cultural Unicachi de Yunguyo (1961), el Centro Social Cahuaya Rosaspata (1965), la A. C. Tirapunku (1964), San Salvador de Cotos de Huancané (1969), el Club Departamental Puno (1959), la A. C. Brisas del Titicaca (década del 60).

muchos elementos que la tradición y la costumbre se encargaba de mantenerlas en el tiempo. Por eso es muy común que una gran cantidad de integrantes de los grupos regionales aprenda a tocar la zampoña recién en Lima y los guías o directivos estrecharan más los lazos con el pueblo o grupo musical de origen para darles argumento a los caracteres que identifican al conjunto; nace así la básica explicación de “así tocamos” porque “así es en el pueblo” y “así es nuestro estilo” (Medina 2011). Aquí la explicación del porqué muchos grupos regionales se forman a modo de “sedes”, “anexos” o “filiales” en Lima, la denominación usada entonces es el de “base Lima” de los grupos altiplánicos, es decir un “anexo” del grupo altiplánico asentado en Lima:

Entre los residentes puneños en Lima el tocar la flauta de pan en recintos cerrados o en las calles representa una opción política, como ellos mismos lo reconocen. Muchos de los conimeños de mediana edad residentes en Lima que conocí, nunca habían tenido en sus manos una flauta de pan durante sus primeros diez o quince años en Lima. Ellos, no simplemente “trajeron su cultura consigo”, como descripciones de los inmigrantes en el Perú y en otras sociedades lo sugieren. Por el contrario, debido a los cambios en las condiciones políticas, sociales y económicas en Lima y a sus propias necesidades, los inmigrantes puneños recuperaron la potencia e importancia de las tradiciones musicales andinas como emblemas y como medios de unificación... (Turino 1993: 16).

Periodo de apogeo.- Desde mediados de los años 70 este movimiento recibirá un gran empuje con la suma migratoria y sobre todo con la aparición de la Asociación Juvenil Puno (AJP), organización de jóvenes intelectuales migrantes de diversas localidades del departamento de Puno que se articulan y forman el grupo de sikuri más reconocido de Lima y Puno: Sikuris 27 de Junio – AJP. Este conjunto *sui generis*, ingresará al escenario cambiando el “desarrollo natural de los migrantes altiplánicos en Lima” (Suárez 2007: 257), llevará el sikuri a nuevos e impensados lugares de la ciudad (todo tipo de organizaciones populares), le adicionará el sustento teórico, desarrollará una apasionada visión del sikuri (y de la cultura andina frente a la occidental), promoverá la necesidad consciente de recuperar y practicar las tradiciones altiplánicas frente a las foráneas y, principalmente, conjugará la ideología marxista con las ideas neo indigenistas o andinistas. La AJP es la que mejor va a exhibir a lo largo de sus primeras décadas de desarrollo esta inefable relación entre la ideología, arte andino y el esencialismo en los sikuris. **En la década de los 80** este movimiento regional se consolida y alcanza su mayor desarrollo teniendo siempre como actor principal a la AJP, y como respaldo el crecimiento de los clubes o asociaciones culturales de los diferentes pueblos de Puno⁷⁸, los que promueven fiestas y eventos que requieren o concitarán la atención de este movimiento de sikuris. Estos tiempos se caracterizan por la profusa intención de formar e integrar grupos de sikuris (muchos grupos aparecen por división o faccionalismo), entonces decenas de agrupaciones, cientos de integrantes, concursos, encuentros y fiestas concurridas e inclusive presentaciones artísticas en escenarios no solo regionales, darán forma al movimiento. De hecho que este proceso de consolidación del movimiento necesariamente lleva impreso la necesidad de recuperar, revitalizar y exhibir elementos de diferenciación y de identidad que, promovida por la competencia, dará origen y razón al amplio, perenne e infructuoso tema del “estilo de los sikuris”. En este sentido el estilo no es sino la evidencia concreta de que la población andina percibe su identidad en términos locales, de su ayllu o comunidad (Montoya 1992, Turino 1993b), tendiendo

⁷⁸ Teófilo Altamirano (1986; 88; 1996), desarrolla profusamente las características e importancia de las organizaciones de los migrantes altiplánicos en Lima.

a recuperar y valorar los elementos identificatorios de su estilo sikuri como las vestimentas, repertorio y demás marcas musicales. La pasión y fiebre por el sikuri en esta década no solo lleva indirectamente al fortalecimiento del movimiento metropolitano, sino que se plasma inclusive en divisiones grupales y el surgimiento de nuevas agrupaciones:

Por 1985, el enorme cambio demográfico de los Andes y las continuas crisis del estado peruano, produjeron entre los habitantes andinos residentes en Lima, una identidad de positivo valor para ellos. Pero dados los antecedentes de prejuicio y la sutil y no tan sutil forma de opresión, llama la atención que para el año 1985 muchos clubes de inmigrantes puneños habían ya organizado conjuntos musicales de flautas de pan en la capital. En casi todos los domingos por la tarde “festivales folclóricos” eran organizados por distintos clubes regionales establecidos en la ciudad (Turino 1993b: 75).

Sin embargo, es necesario anotar que no todos los pueblos altiplánicos que cuentan con agrupaciones de sikuris tienen su anexo, filial o “base” en Lima. Tal es el caso del distrito de Ilave (hoy ciudad) que durante el siglo XX ha sido el exponente más claro del sikuri citadino en Puno, pero que no tiene ni ha tenido su referente en Lima ni en el momento de mayor auge del movimiento regional (la década de los 80). Lo mismo sucede con distritos como Juli, Taquile, Lampa y otros que en Puno se caracterizan por una gran presencia sikuri. Si bien es de suponer que la existencia de los sikuris regionales se encuentra supeditada al nivel migracional y al poder de organización de estos, es también cierto que muchos de ellos teniendo fuerza migratoria no han constituido necesariamente una buena organización y, más aún, no han podido reproducir algunas de sus costumbres⁷⁹. Por ejemplo, los migrantes de la isla de Taquile y del distrito de Paratía (Lampa) provienen de sectores de clase media (mistis) y es mínima y dispersa. En cambio el caso ilaveño tiene un importante nivel migracional proveniente de sus sectores urbanos, pero su dispersión en Lima no les ha permitido constituir un club provincial fuerte, por lo que esporádicamente y en círculos reducidos re-organizan su festividad patronal, y menos se han interesado en formar un grupo de zampoñas. Es necesario recalcar que ciertamente los sectores migrantes pudientes, de clase media o urbanos (que en la mayoría de pueblos altiplánicos aún se les conoce como mistis o “gente decente”), muchas veces son los menos efusivos en conformar redes de convivencia en Lima (como Ilave), o en todo caso conforman círculos pequeños y cerrados (como Huancané), mientras que los sectores populares sí han demostrado una gran fuerza organizativa y de reinterpretación de sus costumbres y tradiciones en Lima, como es el caso de los distritos del lado norte del lago Titicaca y Yunguyo; los del lado sur serían una gran excepción. Pero de hecho, en todos los casos, la pertenencia y división social del sikuri que existe en Puno se manifiesta en Lima. Por ejemplo, los mistis no tocan zampoña, lo hace el pueblo (los runas); los primeros contratan a los segundos para animar sus fiestas, los segundos también tocan para ellos mismos y para los mistis.

Por otro lado, el crecimiento de este movimiento influye en las instituciones de folklore dentro de las universidades. La AJP sin duda será el principal protagonista de esta suerte de enlace entre el folklore altiplánico / regional con las universidades, empujando no solo la aparición de nuevos conjuntos de sikuris, sino su relación con los proyectos político-culturales.

⁷⁹ Es importante notar que la cantidad y consolidación de organizaciones culturales no necesariamente se encuentran supeditadas a la cantidad de migrantes del pueblo en mención. Si observamos los niveles de migración de los distritos puneños a Lima veremos que poblados con mayor o igual nivel migracional tienen menos o nula actividad cultural en Lima. Fuente y datos: INEI.

De esta manera tenemos en las universidades **asociaciones de migrantes y asociaciones políticas**, expresión de esta conjunción serán sin duda los sikuris metropolitanos de los 80, quienes nacen y crecen con este carácter que los acompañará toda la década de los 80.

Por lo tanto, la aparición y desarrollo del siku y el sikuri regional y metropolitano tienen sus orígenes en las masivas migraciones altiplánicas a Lima; cuyas colonias en un primer momento empiezan a constituir tímidamente conjuntos de sikuris, conservando muchos elementos de constitución y acción tradicional que la ciudad puede permitir⁸⁰. Luego, como producto de la presencia altiplánica juvenil en las universidades, aparece la AJP. El sikuri en esta etapa tiene el primer reto de enfrentar el contexto cultural adverso de una Lima muy marginal; sin embargo, esta se fortificará y reproducirá en los cinturones de la ciudad criolla realimentada por las fuerzas provincianas, así constituirán cada vez más grupos y cada vez mayor público empezará a aceptar esta música, más aún en los centros de estudios juveniles de orígenes provincianos. Todavía los espacios criollos, del poder estatal, los circuitos turísticos y comerciales serán muy renuentes para estos hasta los años 2000. La aparición de los conjuntos metropolitanos en este contexto justifica sus objetivos de “rescate y revaloración” de esta expresión cultural.

Periodo de crisis.- Desde los años 90 en adelante los conjuntos regionales han dejado la escena limeña paulatinamente. Los concursos Tupac Katari resienten su ausencia y se alimentan de la fortaleza de los conjuntos urbanos limeños, las fiestas tradicionales de los migrantes se ven forzados a contratar a los conjuntos urbanos, cuantitativamente han disminuido radicalmente en cantidad de grupos como en cantidad de integrantes, consecuencia de ellos es que se ven forzados a necesitar de integrantes de los conjuntos urbanos a quienes en sus apogeos cuestionaban y marginaban. Presencialmente entonces los conjuntos regionales en estos años no presentan el movimiento compacto que habían logrado en el periodo anterior, salvo en algunas circunstancias, como puede ser una alta competencia ante lo cual los muchos grupos se juntan para enfrentar a otras: Huancaneños frente a conimeños por ejemplo.

1.4 Antecedente inmediato: La Asociación Juvenil Puno (AJP)

Los sikuris 27 de Junio saldrán a las calles a denunciar la penetración cultural extranjera y nos darán una alternativa, nos dirán que sus sikus y la música que brota de sus cañas nada tiene que envidiar a lo que la burguesía (peruana) y sus gobiernos de turno importan de Europa o Norteamérica.⁸¹

La Asociación Juvenil Puno tiene sus orígenes en el Centro de Estudiantes Puno (CEP) que se formó al interior de la Universidad Nacional de Ingeniería en la década de los 60 por jóvenes estudiantes de origen altiplánico diverso (el patrón de agrupamiento es el eje regional y no local

⁸⁰ La temporalidad del siku, por ejemplo, es un elemento conservado aún en gran parte en la ciudad: en tiempos de carnavales los migrantes no ejecutan el siku, sino otros instrumentos pertinentes (como la tarka), pero el uso del siku en los ritos de pasaje y transición es continuado de acuerdo a las costumbres (bautizos, cortes de pelo, matrimonios, etc.).

⁸¹ Hipólito Suárez Mucha, integrante del CZSM durante la década de los 80. Fue también Secretario General del Centro de Folklore de San Marcos en los inicios de los 80, antes que el CZSM se independizara de su institución matriz.

como los grupos de sikuris regionales). Entonces, la Universidad peruana empezaba su proceso de reconfiguración social por efectos de la democratización de la educación superior y el desarraigo provincial debió ser un elemento que impulsó la construcción de redes de convivencia social con el objetivo de hacer frente situaciones adversas. En sus inicios esta organización se empeñó en desarrollar actividades recreativas como el deporte, pero en sus reuniones ya exhibían intentos de mayores aspiraciones puesto que las discusiones teóricas sobre temas de política y cultura se hicieron relevantes en la época y en toda la Universidad. Sin embargo, esta organización no logró mayor auge y para finales de la década se había casi desarticulado.⁸²

En los inicios de los años 70s ingresaron también a las aulas universitarias nuevos jóvenes puneños y el deseo de agruparse en torno a su procedencia altiplánica renació nuevamente y así empezaron a constituir la Asociación Juvenil Puno. Por las referencias encontradas podemos decir que los gustos y aspiraciones personales determinaron que la organización se inclinara por realizar actividades artísticas (musical principalmente), así constituyeron un grupo de sikuris por la presencia de jóvenes relacionados de alguna manera con este arte musical.⁸³ Así, para mediados de los 70 habían logrado consolidar el grupo de sikuri al que llamaron “27 de Junio” en honor a la movilización popular altiplánica en contra de la presencia oligárquica en Puno personificado en Por lo que ya observamos la intención de relacionarse con el movimiento popular. Esta organización se desarrollará ampliamente hasta constituir grupos en el mismo Puno y Juliaca, así como Cusco y Arequipa todas ellas con la misma denominación y organizadas por una dirección nacional. Sin duda se trata de una organización pionera, en el mismo departamento de Puno se le atribuye el haber propugnado una recomposición del movimiento sikuri al igual que en Lima. La crisis de los ‘90 no les será ajenos pero no eliminará su accionar que continúa hasta la actualidad. Veamos algunas características principales de esta agrupación:⁸⁴

Los sikuris 27 de Junio, si bien se constituyen en base a su procedencia provinciana, no toman el modelo migrante de agruparse en torno a una específica procedencia geográfica y étnica (identidad localista), demuestran apertura hacia el modelo regional. Por ello, su música no responde a un patrón local sino realizan una “miscelánea” que recorre el altiplano priorizando así la identidad regional antes que local. En ellos al no existir el patrón local para un agrupamiento social los articula la aspiración de realizar “un trabajo cultural”, no existe la continuación instintiva de “desarrollar” su cultura, sino entra en escena la racionalidad urbana y constituyen una organización de tipo político que entonces regía a todas las organizaciones estudiantiles. Por ello, en un primer momento existe la ausencia de conocimiento musical profundo y sólo más tarde se convertiría en algo imprescindible.⁸⁵ La AJP nace como una institución puneña plural que enrola básicamente a jóvenes estudiantes pero también a personas que así deseaban. No encontramos en ellos hasta hoy

⁸² Estas ideas nos alcanzó el ingeniero Américo Valencia Chacón quien entonces era estudiante de la UNI y participó de la fundación del CEP como de la AJP.

⁸³ Las personas ligadas a la AJP estaban también ligadas al arte del sikuri: El poeta Omar Aramayo ligado a los sikuris del Barrio Mañazo, Dante Vilca tocaba sikuri desde su infancia en Yunguyo, Américo Valencia estudioso del siku, Arnulfo Manzaneda ligados a los sikuris del Barrio Mañazo, entre otros.

⁸⁴ La denominación exacta de la institución es Asociación Juvenil Puno, y tiene como únicos elencos artísticos a los Sikuris 27 de Junio y al Elenco de Danzas Candelaria Herrera. Sin embargo en el medio, esta institución es concebida como los *sikuris 27 de Junio AJP*

⁸⁵ El ingeniero Valencia nos relata que en sus inicios con los sikuris 27 de Junio tergiversaban o equivocaban la ejecución y las melodías por puro desconocimiento.

distinción étnica (quechua o aymara), local (Huancané, Moho, Juliaca, etc.), ocupación, profesión ni demás diferencias:⁸⁶

Los sikuris 27 de Junio ya no será el conjunto que reúne a residentes de un mismo lugar (distrito, comunidad, parcialidad). Será la confluencia de la Juventud Puneña que rompe esas fronteras. (Suárez 1985 s/f).

Esta característica es fundamental para entender muchos aspectos de su desarrollo; entre ellos el hecho de que al no tener una procedencia local y étnica específica, tampoco cuentan con una tradición musical propia y debido a ello transitan por diversas modalidades y estilos en la ejecución del siku (así lo demuestra por ejemplo sus *long plays* por ejemplo). Tampoco cuentan con una tradición religiosa propia (un patrón y una fiesta patronal). Estas carencias le acceden libertades como por ejemplo organizar o “inventar” eventos que ciertamente se hicieron tradicionales en el movimiento como los Encuentros de Sikuris Túpaq Katari y las Festividad Cruz de Mayo de los grupos de sikuris de Lima. También se hace merecedora de críticas al no ser posible considerarlos como regionales, tampoco como metropolitanos.

El “compromiso”.- La AJP conformado por la juventud universitaria de entonces, se perfiló con las ideas marxistas que entonces era el común denominador de las Universidades estatales que habían sido tomadas por los bloques socialistas. Las ideas críticas de sus integrantes les abrió el camino para su incursión artística a manera de realizar “trabajos culturales” en escenarios hasta entonces “ajenos” como las aulas universitarias y las diversas organizaciones proletarias y populares de Lima (sindicatos). Señalaron de esta manera el “carácter de clase” del sikuri (era en general de todo el arte popular) y su radical pugna con el “alienante” arte ciudadano de procedencia extranjera. Ya estamos definitivamente ante un grupo distinto de los grupos de migrantes (regionales) a quienes se podía catalogar como los continuadores de la tradición altiplánica en Lima:⁸⁷

Los Sikuris 27 de Junio van más allá (de los regionales) llevan la música y danza del sikuri fuera del ámbito de los residentes puneños. Dan inicio al proceso de difusión consciente de los sikuris en las Universidades, Centros Educativos en general, pueblos jóvenes, sindicatos e empleados y obreros, viajan a distintos lugares del país, lo difunden en el sector campesino y en cuantos lugares se presente la oportunidad (Suárez 1985 s/f).

La AJP inició de esta manera una nueva forma de hacer arte, separándose así de la tradición altiplánica y inaugurando el “trabajo cultural” dirigido al movimiento popular en general. El siku había salido de sus esferas tradicionales (fechas costumbristas) y se empezó a escuchar en lugares como sindicatos, colegios, universidades, verbenas folklóricas, coliseos, eventos académicos, radio, televisión, etc. El eje que cruzaba esta actitud era las aspiraciones de cambio radical de nuestra sociedad, la lucha de clases era entonces una bandera emblemática:

⁸⁶ Carta Pública del Colectivo Jhata.

⁸⁷ Es indudable que los sikuris regionales conservan todos los rasgos de su procedencia étnica y local, inclusive fechas y fiestas costumbristas, donde por ejemplo los sikus son reservados en fiestas de carnavales y usan las tarkas y pinkillos al igual que en sus pueblos altiplánicos. Obviamente la AJP es una agrupación nueva.

Esta juventud consciente de su misión de compromiso con sus valores culturales, se lanzará al trabajo de ampliar su radio de acción y se proyectará hacia el sector obrero, estudiantil, hacia los barrios marginales, en fin, hacia las calles de Lima para llevar un mensaje de sus ancestros, de su milenaria cultura, y al son de sus zampoñas realizar la expansión casi agresiva de la música y danzas puneñas (Suárez 1985 s/f).

Así, la Asociación Juvenil Puno con sus sikuris 27 de Junio se convierte en la primera organización artística puneña que empezó a conjugar el trabajo musical con la ideología marxista o izquierdista; es decir, la utopía comunista con la utopía andina. Se hace un principio la idea de que “no existe el arte por el arte” y que todo arte tiene un compromiso social, un carácter de clase. Coordinan igualmente el trabajo musical con la idea del compromiso con el pueblo, con las clases explotadas y pobres. No en vano relatan que una de sus primeras presentaciones se llevó a cabo a fines de octubre de 1971 en el local de la Federación de Construcción Civil.⁸⁸ Esta visión crítica sobre el poder imperante y la idea de una urgente necesidad de un cambio radical a favor de las clases campesinas y obreras, es también parte del movimiento estudiantil de entonces:

Los sikuris 27 de Junio se diferencia de los conjuntos de residentes puneños por tener una visión más amplia de la problemática económico-social del campesinado del altiplano y por lo mismo proponer alternativas distintas para su desarrollo (Suárez 1985 s/f).

La ideología y la política desarrollarán sus consecuencias en este grupo a finales de los años 80 cuando la Base de Puno (una de la más numerosa y representativa del sikuri en el mismo altiplano) se divide como producto del desarrollo en su interior del maoísmo, una de las vertientes más radicales del marxismo. Nace así *Sikuris 27 de Junio Nueva Era* cuyo accionar hasta la actualidad (aunque evidentemente despolitizada) fue tan importante como los Sikuris 27 de Junio AJP hasta ahora enfrentados. Evidentemente el desarrollo de la ideología en esta organización y en Lima trajo consigo la polémica entre los seguidores de una y otra vertiente del marxismo, pese a que en párrafo siguiente se trata de atemperar este asunto salta a la vista:

La AJP como institución nunca tuvo posición política partidaria alguna. En sus inicios los hermanos Barra que eran apristas intentaron influirla. Los troskistas, maoístas, prosoviéticos y otras siempre se opusieron al objetivo de preservar, cultivar y difundir nuestras manifestaciones culturales, pues en su intento de constituirse en vanguardia cultural impulsaban y apoyaban, más bien, a los grupos de la llamada Nueva Canción, Canción Protesta, etc. Sobre el particular es conocida nuestra discrepancia con la Revista Marka y con el Diario de Marka.⁸⁹

El “indigenismo”.- Pero además de estrechar los vínculos de este arte con el movimiento popular, los sikuris 27 de Junio asumen la defensa de la cultura altiplánica, especialmente de la tradición, base de la identidad. Obviamente que la inclinación por el materialismo histórico o el estructural-funcionalismo (en el mejor de los casos) desarrollan una lógica de conocimiento dual: feudalismo-capitalismo (en el primer caso) y tradición-modernidad (en el segundo caso). Según la lógica positivista del “materialismo histórico” el pasaje de nuestra sociedad debía ocurrir del “feudalismo” hacia el “capitalismo” y para el positivismo estructural-funcionalismo de la “teoría de

⁸⁸ Colectivo Jhata

⁸⁹ Colectivo Jhata

la modernización” debería ocurrir entre la “tradición” y la “modernidad”.⁹⁰ Esta lógica de conocimiento les hace radicalizar su posición frente a la cultura occidental y lo urbano en general puesto que veían que este espacio recepcionaba rápidamente lo “extranjero”. Encontramos una primera grave contradicción: por un lado hacen suya una teoría europea y por otro lado se oponen a todos los elementos culturales que vienen de Europa. El análisis de nuestra sociedad fue una visión negativa, en cuanto a lo cultural, esta venía depreciándose desde la llegada de occidente y ahora Lima era un lugar propicio para el desarrollo de la cultura occidental y donde las poblaciones que llegaban eran presas de la alienación. En términos generales, el camino cultural que había tomado nuestra sociedad era el equivocado y debía ser contrarrestado, ellos portaban lo correcto. Este nuevo camino se basaba en el rescate y respeto irrestricto de la tradición, de la cultura andina y todo sus elementos, lo que desarrolló en ellos obviamente una lectura esencialista de la cultura como algo que se podía sembrar y cultivar.⁹¹

En cada tribuna dan un mensaje a sus ancestros de su milenaria cultura, denuncian injusticias cometidas contra el campesinado del altiplano y oponiéndose a la penetración foránea nos dirá que sus sikus y la música que brotan de sus cañas son tanto o mejor que lo importado. (Suárez 1985 s/f).

Pero al formar parte también del movimiento migratorio puneño, esta agrupación no estuvo ajeno al desarrollo de las colonias altiplánicas y se relacionaron íntimamente primero articulándose a sus eventos tradicionales (como fiestas patronales) pero principalmente, asumiendo cierta potestad directriz, buscaron articularlos realización de eventos y conferencias, conversatorios, artículos, etc. Veamos dos puntos importantes: la creación de Encuentro o Concurso de Sikuris Túpac Katari y en segundo lugar la creación de la festividad Cruz de Mayo. En 1978 llevó a cabo el **I Concurso de Sikuris Túpac Katari**, un evento que reunió a los grupos de sikuris regionales que entonces existían y que participaban exclusivamente en las fiestas patronales puneñas o en eventos sociales locales o familiares. En adelante y en vista de los logros positivos se seguirían realizando los concursos anualmente recibiendo cada vez mayor participación de grupos que en muchos casos nacían justamente impulsados por la dinámica generada de este concurso y el auge de los grupos que llenaban cada vez las fiestas patronales que en Lima se realizaban. Justamente la emergencia de este movimiento puneño en los inicios de los 80 dan como resultado una red formal entre los clubes provinciales y grupos de sikuris que termina agrupándolos; en la Central Folklórica Puno en el caso de los clubes u asociaciones de puneños (y más adelante la Federación de Sikuris de Lima y Callao para el caso de los sikuris). La Central Folklórica Puno que para mediados de la década logra obtener tierras para construir un local amplio, se convierte en un escenario de eventos domingueros infalibles, en el que los sikuris han sido siempre protagonistas,

⁹⁰ En América Latina, desde mediados del siglo XX las ciencias sociales desarrollaron formas de conocimiento sobre nuestra realidad como *la teoría de la dependencia* y *la teoría de la modernización* (estructural-funcionalismo). Estas posturas “eurocentristas” y/o “dualistas” fueron desplazadas por otra más radical: el “materialismo histórico” (una versión eurocentrista de la teoría materialista de la historia derivada de la obra de Marx. Tuvo varias vertientes: leninismo, trostkismo, stalinismo, maoísmo, etc), que hacía una lectura de América Latina como si fuera Europa. Esta forma de conocimiento altamente positivista sustentaba que nuestra sociedad era un modelo “distorsionado” del capitalismo y que la categoría de “clases sociales” era la única verdaderamente existente (era inválido otras formas de agrupamiento social como las “etnias”). Le caracterizó también el pragmatismo empirista y la razón altamente instrumental.

⁹¹ En la época en general se desarrollan acciones de ultra nacionalismo como no indigenismo como el suplantar a “Papá Noel” por “Manuel”.

un escenario que ha sido testigo del poderío de los grupos de sikuris en la década de los 80 y testigo también de su desplazamiento por los grupos de danzas de trajes de luces, las bandas y las orquestas tropicales en los 90. Los objetivos de este concurso, editado en las Bases del Concurso hacia mediados de los 90 demuestran una vez más cuál era el carácter del movimiento sikuri en Lima y más aún el sistema de conceptos que se manejaba en la época:

El Encuentro persigue como fin la defensa, la vigencia y difusión de la cultura de la nación Ayamara-Quechua (...) rinde homenaje a los mártires de movimiento de liberación nacional: Nicolás, Tomás y Dámaso Katari, Túpac Katari, Túpac Amaru, Pedro Vilcapaza, Bartolina Sisa y muchos más que ofrendaron su sangre de raza indomable por una patria libre del invasor español (...) afirmar nuestra identidad cultural y la recuperación de nuestra dignidad como nación frente al prejuicio, discriminación y racismo imperantes en nuestra sociedad.⁹²



La Asociación Juvenil Puno (AJP) es una organización artística formada en los años 70 en Lima por jóvenes puneños migrantes, en adelante tendrá un rol fundamental sobre el sikuri en Lima, principalmente trazando el discurso andino/socialista que los conjuntos metropolitanos harán suyo

Finalmente, si bien el papel de la AJP fue fundamental en el desarrollo de los sikuris metropolitanos, sin embargo, es necesario mencionar que en un primer momento esta agrupación busco monopolizar el conocimiento de este arte, al nivel que inicialmente se opusieron férreamente a la formación de un movimiento como los sikuris metropolitanos quienes obviamente nada tenían que ver con la cultura altiplánica:

⁹² Estatutos de XV Encuentro de Sikuri Túpac Katari. 1999

El rechazo hacia los sikuris metropolitanos, no viene de los grupos regionales, vino de la AJP, estos ideologizaron el rechazo a los grupos de sikuris limeños (Entrevista 1).

Encontramos ampliamente el monopolio del arte, por ello catalogaron como “infacultados” de tocar esta música a los que no pertenecían a la cultura altiplánica. En esta visión esencialista de la cultura dieron total importancia a la procedencia geográfica, definitivamente el ser altiplánico le daba las puertas abiertas para tocar el siku:

Sucedía que los de la AJP empezaron a llevarse a su grupo a todos los puneños que veían en otros grupos, le hacían a un costadito y les decían *tu que eres puneño porque estas tocando con este grupo, ven a nuestro grupo que todos somos de Puno* y se iban, probablemente ahí se sentirían mejor, no sé, hubo varios casos (Entrevista 2).

1.5 El inicio: El Centro de Folklore de la UNMSM

El nacimiento del Centro Universitario de Folklore (1970) es reflejo y producto de esta etapa caracterizado por una intensa movilidad social rural-urbano, la emergencia de “lo andino” en diversos espacios de la vida peruana y el carácter ideológico universitario. En la fundación del CUF confluyen estos elementos, principalmente los intereses ideológicos del grupo político universitario que gobernó esa década la Federación Universitaria de San Marcos (FUSM): el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER) que era entonces el *brazo político* de Bandera Roja.⁹³

A raíz del terremoto de 1970 y de las graves consecuencias que desató especialmente en el departamento de Ancash, la Federación Universitaria de San Marcos (FUSM) integrada coincidentemente en su mayoría por ancashinos –había inclusive un “Movimiento Ancashino”- realizó un gran evento de solidaridad por los damnificados. Este hecho es considerado –según el profesor Edgar Meza Aréstegui- como el inicio de la primera etapa del Centro de Folklore que al año siguiente convoca a los estudiantes a integrar la Peña Folklórica de San Marcos.⁹⁴

Al parecer esta coyuntura (el terremoto de Huaraz en 1970) fue muy bien aprovechada por la agrupación política Bandera Roja del que era militante el estudiante Edgar Meza Aréstegui (fundador del CUF) para realizar trabajos de proyección cultural como parte de una estrategia política: *en términos generales la formación del Centro de Folklore fue un trabajo encargado por la dirigencia del partido* (Bandera).⁹⁵ De esta manera el FER, que entonces tenía el poder de la FUSM pudo encaminar muy bien este proyecto cultural. Entonces el nacimiento del Centro de Folklore de San Marcos no sería “casual” como lo sugiere la historia formal del CUF aquí presentada, sino resultado de un trabajo político:

El Centro Universitario de Folklore creado el 8 de mayo de 1974 por Acuerdo de Consejo Universitario, se organiza sobre la base de la antigua Peña Folklórica de San Marcos, elenco artístico que por iniciativa de los estudiantes sanmarquinos inicia su accionar en 1971(...) El CUF tiene sus orígenes en la Peña Folklórica de San Marcos el que se formó en 1970 a raíz de que estudiantes sanmarquinos organizaran una actividad benéfica para los hermanos ancashinos en el que se presentó entusiastamente el primer grupo de danzas

⁹³ Conversaciones realizadas con José Carballo, actual empresario e Ingeniero de minas, en la década de los 70 fue dirigente de Bandera Roja en la década de los 70. Bandera Roja fue un partido

⁹⁴ Acevedo Saúl

⁹⁵ (Ibid)

integrados por sanmarquinos. No se puede negar definitivamente el rol que cumplió entonces organizaciones estudiantiles políticas como la Federación de Estudiantes del Perú (FEP) quienes proclamaban entre tantos aspectos la defensa del arte y la cultura andina. En 1971 se formaría el Elenco de Danzas Folklóricas y la Estudiantina de San Marcos, quienes ese mismo año debutarían en el mes de Setiembre de forma exitosa en el Teatro Segura. El año de 1974 el grupo es reconocido oficialmente por la Universidad como Grupo de Música y Danzas creándose el Centro Universitario De Estudio y Difusión Del Folklore Nacional (CUEDFUSM).⁹⁶

Lo cierto es que las bases de esta institución que se extiende hasta la fecha, fueron sentadas sin el reconocimiento o la participación efectiva de las autoridades universitarias sino básicamente por la labor de los dirigentes políticos enfrascados en un trabajo cultural no tan gratuito puesto que con ello buscaban, por un lado, fortalecer su agrupación política acentuando su poder, y por otro, promovían entre los estudiantes la formación de la conciencia crítica, vía la recuperación de los valores culturales andinos. El reconocimiento del CUF como organismo formal y representativo de la UNMSM se lograría cuatro años más tarde también con la participación y presión de los gremios de estudiantes universitarios como la Federación de Estudiantes del Perú (FEP), el Consejo Universitario de San Marcos y por supuesto del FER y la FUSM por lo que al cabo de dos años de trabajo artístico, la Peña Criolla de San Marcos se convierte en base para la formación del Centro de Folklore el que es reconocido por las autoridades sanmarquinas:

A partir de 1973, con la colaboración del Dr. Virgilio Roel, Director de Proyección Social —quien coyunturalmente reemplaza al Dr. Marco Antonio Garrido Malo— se logran resultados positivos en las gestiones para obtener la Resolución de reconocimiento del Rectorado. Así, el Consejo Ejecutivo de la Universidad acuerda, el 8 de mayo de 1974, formalizar su funcionamiento bajo la Resolución Rectoral N° 42819 con la denominación de Centro Universitario de Estudio y Difusión del Folklore Nacional (CUEDFUSM) como dependencia de la Dirección Universitaria de Proyección Social...⁹⁷

En conclusión, la creación del CUF fue resultado de las labores de extensión social de la FUSM, el mismo que estaba dirigido por el grupo político FER⁹⁸ dependiente de Bandera Roja con subyacente intención de realizar un *trabajo político*. Esta característica de la incursión o manejo político en las organizaciones estudiantiles se mantendrá toda la década de los '80 y tendrá su punto más elevado —en el caso del CUF— después de la salida (expulsión) del dirigente Edgar Meza y la toma de la dirección no tan asolapada por miembros y/o simpatizantes del PCP – Sendero Luminoso, desde el año 84 hasta 1996 año en que se realiza una reorganización del Centro de Folklore en épocas del intervencionismo fujimorista liderado nuevamente por el profesor Edgar Meza Aréstegui.

Indudablemente que la década de los '70 y los 80 la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se caracterizó por ser un espacio de amplio desarrollo del positivismo marxista,⁹⁹ convirtiéndose en la mayoría de casos un piso teórico obligatorio de los estudiantes y organizaciones políticos, culturales y sociales; estas abarcaron desde las currículas que se

⁹⁶ Documento oficial del CUF del año 2000 recogido de Manual del Centro Universitario de Folklore. Archivo del CUF - UNMSM

⁹⁷ Acevedo Saúl

⁹⁸ Sobre la historia del FER, sus orígenes y escisiones se puede leer en Lynch.

⁹⁹ “El “materialismo histórico” es la denominación de una versión eurocentrista de la teoría materialista de la historia, derivada de la obra de Marx (...) el procusteano staliniano había sido impuesto como codificación oficial de la teoría, y esa versión típicamente eurocentrista se fue rellenando, además, en medida creciente, con elementos del evolucionismo positivista tradicional. Y de su lado los trozkistas, menos proclives acaso a la tentación positivista, no fueron por eso menos prisioneros de una perspectiva eurocentrista.” Anibal Quijano

enseñaban hasta los objetivos y perspectivas de los mismos estudiantes. Principalmente en la UNMSM se cultivaron las variadas tendencias del marxismo apostando todas por una transformación radical de la sociedad, objetivo que era alimentado por la necesidad de paliar la pobreza de la población popular. Entonces la UNMSM fue un espacio muy propicio para la “práctica” política, constituyéndose así organizaciones estudiantiles todos con claros perfiles ideológicos (sino políticos) abocados a lograr la concientización de la *masa estudiantil* en búsqueda de la transformación de la sociedad peruana (camino al socialismo).¹⁰⁰ Los universitarios de esta década que conformaban y dirigían las organizaciones estudiantiles cuales fueran estas, eran casi sin excepción, partidarios o militantes de algún partido (universitario o extra universitario):

“Los estudiantes que estaban en la dirección del Comedor, Vivienda Universitaria, en gremios tales como Tercios, Centros Federados, FUSM, FEP, o aquellos que integraban grupos culturales, eran justamente los estudiantes más activos políticamente. Una buena cantidad de ellos militaba en partidos como Bandera Roja, el FER Antifascista (los “fachos”), Patria Roja, Vanguardia Revolucionaria, etc. que tenían una influencia gravitante dentro de la Universidad. El extremismo, representado principalmente por Sendero Luminoso, no tenía presencia significativa en la sociedad peruana de los setentas.”.¹⁰¹

En general, ser universitario y participar efectivamente en la vida universitaria significó tener una visión crítica que implicaba básicamente un buen conocimiento de la ideología y el manejo de la “ciencia marxista”, indispensable era entonces poseer una postura ideológica - política desde donde se expresaban las ideas, opiniones y conceptos sobre cualquier tema. Esto obviamente repercutió en el terreno intelectual, académico, que se vieron afectados por estas entradas metodológicas que básicamente “leía la realidad de Latinoamérica como si fuera Europa”, especialmente en las ciencias sociales y en los estudios sobre cultura, así, estas se definieron muchas veces por la visión dual y o la preocupación académica se volcaron mayoritariamente a temas políticos y/o económicos. Específicamente sobre lo alcanzado en Folklore durante la década de 1970 Roel Mendizábal (Op. Cit) señala que estas habían disminuido totalmente primero porque “el gobierno militar supuso un espaldarazo (y porque en) la masificación de la educación universitaria, el marxismo en sus variantes más ortodoxas —principalmente el maoísmo— se constituyó en el discurso radical que empezó a tener mayor aceptación en la nueva capa estudiantil”. También se hacen evidentes las nuevas tendencias metodológicas: “la evolución y nacimiento de nuevas especialidades y la influencia creciente del funcionalismo habían despertado un nuevo interés en las estructuras sociales y económicas antes que en la “cultura” (y) la generación anterior de folkloristas había dejado en la mayoría de los casos de producir y algunos incluso habían dejado la cátedra.” En general los pocos estudios sociales que se realizaron fueron rigurosamente desde la perspectiva marxista.

Por ello el contexto que da inicio al Centro de Folklore de San Marcos tiene las siguientes características: 1) Existe un fuerte radicalismo estudiantil que había convertido a San Marcos en una especie de santuario ideológico, donde Carlos Marx, Lenin y Mao Tse Tung con sus citas respondían las interrogantes en todas las materias y representaban la definitiva ciencia y filosofía.¹⁰² 2) En esta década de amplia agitación política marxista existe una disminuida preocupación por explorar nuevas entradas teóricas en las investigaciones sociales que atiendan la superestructura de

¹⁰⁰ Los Jóvenes Rojos de San Marcos. Nicolás Lynch

¹⁰¹ Saúl Acevedo, integrante del CZSM, escribe la historia de este Conjunto en un trabajo aún inédito.

¹⁰² Nicolás Lynch

la sociedad, sobre todo el tejido intersubjetivo. Los Congresos de Folklore iniciados en esta década serán un reducido espacio para la pequeña investigación a manera de ensayos.¹⁰³ 3) La preocupación por todo lo que significa lo popular emergente, sobretudo la masiva concurrencia migrante cobran alta importancia; dentro de ellas sus costumbres y tradiciones (folklore) se convierten en expresiones culturales necesarias de ser recuperadas o revaloradas frente a una decaída cultura criolla pero una avasalladora y enajenante cultura urbana cada vez más foránea.

Así el CUF se hace representativo de este “paradigma integrado” entre la ideología andinista (la visión idílica del mundo andino) y la ideología marxista (la visión idílica del futuro). Orgánicamente, a pesar de ser una instancia de la universidad, se constituyó estructuralmente como una Asociación Cultural (junta directiva, asambleas y estatuto). Paradójicamente se contaba con un director nombrado por la UNMSM (en este caso se trataba de Josafat Roel Pineda) y más adelante (desde mediados de los años 80) el CUF pasó a ser parte de la Facultad de Ciencias Sociales. Su dedicación era exclusivamente en el área artística y se basaba en el funcionamiento de sus elencos de Danza y Música, hasta la formación del Conjunto de Zampoñas de San Marcos en 1979, era representada únicamente por una Estudiantina¹⁰⁴. En danza se empezó a practicar un repertorio principalmente de las zonas de la sierra centro y sur del Perú, los espacios geográficos simbólicamente más andinos del Perú. Estos eran los órganos que representaban al CUF dentro de la universidad, en sectores estudiantiles y los sectores sociales adonde eran invitados, y cuentan para inicios de los años 80 con una gran cantidad de viajes al interior del país, e inclusive logran un viaje a Venezuela. El carácter de las invitaciones aceptadas y de las actividades programadas *motu proprio* reflejaban el carácter ya anunciado: la conjunción entre la ideología marxista y el ideal andinista que se traducía vehementemente en la frase de la época: “El arte es del pueblo y va hacia él” (César Vallejo). El arte es de clase y responde a la ideología, existe por tanto el arte burgués, el arte popular y el arte como arma revolucionaria o como contra revolucionaria. El proyecto de la época por tanto es “la vinculación del arte con el pueblo” y con las “luchas reivindicativas”, no eran concebibles entonces actividades artísticas en sectores pudientes de la sociedad ni en espacios gubernamentales o de derecha. Tampoco actúan ni se afirman en el espacio oficialista de la UNMSM (rectorado), de quienes estratégicamente se excluyen:

Aquí debemos aclarar también que, el estar inmersos dentro de la estructura de la universidad no significa sujeción a las decisiones de su aparato administrativo, muy por el contrario, las decisiones son tomadas por los propios integrantes dirigidos por su Junta Directiva, es decir, mantenemos y nos reservamos el derecho a nuestra independencia respecto a las autoridades (Suárez 1982 s/n).

El sueño socialista se plasma en escritos, artículos, entrevistas folletos, afiches, etc., de la época. Por ello notamos la presencia de la “música protesta” como parte del bagaje cultural de la época, grupos como Quillapayun, Inti Illimani, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés,

¹⁰³ Roel Mendizabal señala: “Pero el tema cultural propiamente dicho sobrevivirá de otras formas: a través de los Congresos Bienales de Folklore y los estudios de mentalidades andinas (...) poco después los congresos del Hombre y la Cultura Andina. Estos congresos atraen a un porcentaje cada vez mayor de investigadores de provincias. Sin embargo entre las ponencias proliferan las monografías recopilatorio-descriptivas, desgraciadamente sin demasiada relación con el resto de la producción académica de esos años, ni suficiente difusión editorial.”.

¹⁰⁴ Las estudiantinas son agrupaciones representativas de la música mestiza en la sierra sur (Puno, Cusco y Ayacucho principalmente). Siguiendo estos parámetros había constituido el Centro de Folklore su Elenco de Música, que sobre todo cultivaba música de Ayacucho, Cusco y Junín, y servía de marco musical del Elenco de Danzas.

Piero, Tiempo Nuevo, etc., forman parte de la generación del momento. Una entrevista de la época al director artístico del elenco de danzas del CUF, y al Secretario General del CUEDFUSM, señala que:

Concebimos el arte como un proceso de estudio, investigación y práctica que tienda al desarrollo activo y responsable de una conciencia popular orientada a contrarrestar la influencia de un arte alienante a través de una constante práctica (...) Buscar la permanente vinculación activa de los artistas populares con las luchas que libra nuestro pueblo contra sus enemigos de clase. El fin supremo se sintetiza en contribuir desde nuestro peldaño a la lucha por conseguir una auténtica transformación estructural de nuestra sociedad (Suárez 1982 s/n).



El Centro de Folklore de San Marcos fue también una organización universitaria conformada básicamente por jóvenes migrantes que hicieron de las utopías marxistas e indigenistas un ideal del cambio social. En la imagen los elencos de música y danzas sanmarquinas participando en una movilización de protesta del SUTEP 1979

El Centro de Folklore desde sus inicios había dirigido sus aspiraciones a ser una organización al servicio de las clases populares, el contexto de la dictadura de los años 70 habría sido un factor importante en la formación de esta concepción. En este proyecto de ampliar los cursos extensivos de folklore al interior y exterior de la universidad, se le encarga al puneño Vicente Mamani Hilasaca el dictado de los cursos de zampoñas de la Escuela de Capacitación en Folklore de este Centro; a partir de estos cursos y por la acogida que tiene este arte altiplánico, se forma la primera promoción de sikuris de no puneños en la Universidad de San Marcos, que tomaría el nombre de Sikuris de San Marcos y, más adelante y como parte de su autonomía e institucionalización, el de Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CSZM).

1.6 La formación: El Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM), primer conjunto de zampoñas limeño, urbano o metropolitano

La actividad de la AJP y el Centro Universitario de Folklore en paralelo son los antecedentes inmediatos de la formación del primer grupo de sikuris metropolitanos o de origen no puneño. Algunas cosas más que decir. Dentro de las clases que dictaba el Centro de Folklore de San Marcos, de danzas principalmente, se encontraba el curso de zampoña que desde 1975 lo dictó uno de los integrantes del elenco de la Estudiantina del CUF, el Ingeniero Américo Valencia Chacón, sin embargo, nos dice este investigador que no era el objetivo de este curso formar un grupo de zampoñas propiamente.¹⁰⁵ Será en los años siguientes, el universitario recientemente egresado de la Universidad San Agustín de Arequipa, el Sr. Vicente Mamani Hilasaca quien a su llegada a Lima tendrá el encargo de dictar el curso de zampoña del Centro de Folklore, él integraba entonces la Asociación Juvenil Puno (AJP) y la Asociación Interdistrital de la provincia de Huancané. Este encargo del Centro de Folklore entonces terminó con la formación del Grupo de Zampoñas de San Marcos:

En 1977 los directivos del Centro de Folklore de San Marcos realizaron un llamamiento para integrar y fortalecer sus elencos de Estudiantina y Danzas ya existentes y además conformar una tropa de sikuris (...) para aprender a tocar el siku se inscribieron estudiantes de diferentes facultades y también algunos no sanmarquinos e incluso puneños pero que no conocía nada de esta música. Fue Vicente Mamani Hilasaca quien asumió la sagrada misión de enseñar a tañer el siku (...) Podemos señalar, entonces, que la fundación del Conjunto de Zampoñas de San Marcos fue el año 1977 y que la persona encargada de su formación fue el profesor Vicente Mamani. (Suárez 2002: s/n)

Así se creó, dentro de la Universidad de San Marcos, el primer grupo de zampoñas de integrantes no puneños o *sikuris metropolitanos*. Es decir con integrantes exclusivamente jóvenes, estudiantes que no eran ni migrantes puneños ni hijos de aquellos, y si hubo alguna vez estos habrían aprendido el arte del sikuri en el CZSM.

El carácter socio cultural de este grupo es el provincianismo o su identificación con ello. Son también de bajas o medianas posibilidades económicas y residencialmente se sitúan en sectores populares o marginales (muchos de ellos han vivido en la residencia universitaria, por ejemplo). Pero hubo también integrantes de regular o buena posición como también limeños de primera generación que gustaron de este arte y se entregaron con el mismo afán que los anteriores. Este carácter social de los integrantes será una constante en la historia del CZSM y los demás conjuntos metropolitanos.

También jugó un rol importante nuevamente la afinidad política en estos espacios; los estudiantes Edgar Meza y Vicente Mamani responsables de la creación del primer grupo de zampoñas metropolitano formaban parte de la misma agrupación política estudiantil, el FER (existente en San Marcos y en la UNSA).

El carácter sociocultural de este nuevo grupo (como casi de todo el movimiento de folklore de la época) es el provincianismo o su identificación con ello. Es evidente entre sus miembros su marginal procedencia sociocultural y económica; muchos de ellos vivieron en la residencia

¹⁰⁵ Américo Valencia Chacón quien sería a la postre uno de los principales investigadores sobre el siku altiplánico estaba entonces empeñado en la investigación y el proyecto Hatarisun donde empieza a desarrollar la idea del siku cromático.

universitaria por ejemplo, y casi siempre en casa de familiares. Pero hubo también integrantes de regular o buena posición como también limeños de primera generación que gustaron de este arte y se entregaron con la misma efusividad. Este carácter social de los integrantes será una constante en la historia del CZSM y los demás conjuntos metropolitanos.

El CZSM, con más de 35 años de constitución, expresará en adelante las características generales del movimiento metropolitano. Es sin lugar a dudas el conjunto que más puede expresar con su historia el camino recorrido por este peculiar movimiento que se da inicio justamente con la aparición de este conjunto, razón por la cual le dedicaremos un breve espacio presentando dos documentos históricos. El primero, titulado “25 años de historia sikuriana: Primeros pasos del CZSM”, que fue escrito por Hipólito Suárez Mucha en julio de 2002 con ocasión del Conversatorio realizado por las Bodas de Plata de esta agrupación universitaria; cabe resaltar que el autor de este texto fue integrante de dicho Conjunto en la década de los 80:

El naciente Grupo de Zampoñas de San Marcos se integró así al Centro Universitario de Folklore y desde entonces fue parte de sus actividades institucionales. (...) El Conjunto de Zampoñas de San Marcos se convierte en los difusores por excelencia de la música y danza del Sikuri en razón a su especial particularidad en su momento: no ser de extracción puneña. La aparición del este Conjunto tuvo repercusiones al interior de sikuris 27 de Junio (AJP); lo dividió entre partidarios y no partidarios de la tarea que había cumplido Vicente Mamani. En ese tiempo, quienes no comulgaban con la labor de Vicente Mamani consideraban que sólo puneños debían tocar el siku; para los demás era sólo algo que estaba de moda. En general, los sikuris 27 de Junio se oponían a la difusión del Siku fuera de una tropa de sikuris y por ello cuestionaban abiertamente a los grupos llamados de música latinoamericana. Pero más allá de las contradicciones que generó, el Grupo de Zampoñas de San Marcos continuó su labor difusora y más aún, el Centro de Folklore de San Marcos incluyó por primera vez el curso de Zampoñas en su Escuela de Capacitación ampliando así la cobertura de difusión hacia la comunidad extrasanmarquina. En 1981 ex alumnos de la Escuela de Capacitación del Centro de Folklore de San Marcos forjan una nueva institución de sikuris: Kunanmanta Zampoñas, institución que nace como una agrupación extra universitaria; sus integrantes son estudiantes de distintas universidades, pero no representan a ninguna en particular y además incluye en sus filas a obreros, canillitas, comerciantes, etc. Y simplemente se consideran “un modelo de juventud comprometida con la difusión de los valores culturales nacionales”. Fueron los primeros en optar por una modalidad y un estilo de la ciudad de Puno. A fines de 1981 nace otra institución: Los Sikuris Runataqui de similar extracción que Kunanmanta quienes difundían la modalidad sikuri al estilo Conima. Con este panorama para su primer aniversario los integrantes de Kunanmanta Zampoñas programaron un conversatorio titulado “Sikuris Metropolitanos Perspectivas” invitando a 27 de Junio, San Marcos y Runataqui. A partir de allí se denomina “Sikuris Metropolitanos” a los conjuntos de sikuris que nacieron en Lima a fines de los 70 y comienzos de los 80. El Centro de Folklore de San Marcos y su Grupo de Zampoñas se convirtieron en la fuente inicial de los Sikuris Metropolitanos y juntos en sus inicios bebieron de esa otra fuente de difusión anual creada por los Sikuris 27 de Junio: Los Encuentros de Sikuris Túpac Katari. Al interior del Centro de Folklore el grupo de Zampoñas fue parte activa de su historia; y sus miembros ocuparon cargos de importancia en su conducción: secretaría de prensa y propaganda, secretaría de economía y secretaría general. Representó a San Marcos en los eventos interuniversitarios. En setiembre de 1983 por discrepancias al interior del Centro de Folklore tuvo que trasladar su cede a la Ciudad Universitaria y transitar un camino independiente que permitió fortalecerse con nuevos integrantes y nuevas perspectivas. Se contribuyó a la forja de nuevas instituciones (Illariq), se amplió la modalidad y estilos de ejecución del siku contando en 1984 y 1985 con dos sub grupos divididos por modalidad y estilo: Zampoñada y Sikuri, desarrollo que lo condujo a variar el nombre de Grupo a Conjunto de Zampoñas de San Marcos como se denomina hasta hoy. Durante su desarrollo independiente continúa su misión difusora no solo ejecutando la música y danza del sikuri sino investigando y difundiendo sus resultados a través de exposiciones audiovisuales. Se presentó la ponencia Informe sobre la historia de los Sikuris Metropolitanos en el VII Congreso Nacional Extraordinario de Folklore Ciudad de Lima en Octubre de 1985. Su constancia y seriedad en la tarea investigadora y difusora hizo que se ganara el respeto de los mismos puneños. Así, en 1985 por primera vez tres de sus miembros participaron en las Albas de Ilave integrando las filas de la Motorizada de Ilave. En ese año también por primera vez los Sikuris 27 de Junio le

abren las puertas del VIII Encuentro de Sikuris Túpac Katari en calidad de invitado. Las nacientes agrupaciones de Sikuris Metropolitanos bebieron en algún momento de las enseñanzas del CZSM y aprendieron a caminar tras sus pasos para luego forjar su propia identidad. En 1989 la institución se fracciona por primera vez al separar de sus filas a quienes había optado por la ideología del PCP – SL y utilizar las actividades institucionales para sus propósitos partidarios. A partir de este suceso quien suscribe estas líneas dio por concluido sus actividades en la institución participando posteriormente en esporádicas presentaciones como ex integrante.

Un segundo documento que presentamos es titulado “Conjunto de Zampoñas de San Marcos: 25 años de Historia Sikuriana”, fue presentado en el mismo evento del anterior y pertenece al profesor Saúl Acevedo Raymundo, autor del libro *Historia de los sikuris de San Marcos* y quien ha sido también integrante de este Conjunto desde finales de la década de los 80 hasta el 2012. Nos dice que en esta historia del CZSM se pueden notar cuatro grandes períodos:

- 1) **El origen**, ocurrido el año 1977, a raíz de la iniciativa de los directivos del Centro de Folklore de San Marcos y de la participación del profesor puneño Vicente Mamani Hilasaca. Este período llega hasta el año 1982-3 donde el núcleo central de la agrupación se desmembra para trasladarse a la Ciudad Universitaria. Se constituyen como los primeros sikuris metropolitanos.
- 2) **Desarrollo autónomo**, iniciado desde 1983, donde logran la consolidación del aspecto musical y además construyen un tipo de personalidad colectiva. Influencian decisivamente en el surgimiento de otros grupos de sikuris metropolitanos con los cuales van a compartir diversos escenarios, principalmente populares. Además de la modalidad de sikumoreños o zampoñadas, incorporan la de sikuris aymaras (estilo Moho). En el país y en la universidad se vive una época de radicalización política cuyo extremo será el accionar del grupo terrorista Sendero Luminoso. Muchas agrupaciones son infiltradas por dicha organización y sufren persecución y crisis interna. El CZSM logra superar un problema relacionado con esto último. Este período llega hasta el año de 1990 donde decide retirarse buena parte de la generación del ochenta que en los años posteriores crea el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo.
- 3) **Período de transición**, abarca los años que van desde 1991 hasta 1996. Se inicia con la realización de un Primer Plenario que elabora un estatuto y, además, tiene como uno de sus acuerdos permitir la participación de las mujeres como instrumentistas del siku. En 1992 se abre, con el gobierno de Fujimori, una larga noche para la democracia y la libertad de nuestro país. La crisis generalizada del movimiento de sikuris metropolitano también afecta al CZSM. La continuidad es el mérito de la época.
- 4) **Reincorporación** al reestructurado Centro Universitario de Folklore. A inicios de 1996 una fuerte corriente renovadora dirigida por Carlos Sánchez plantea una serie de medidas de trabajo que van desde lo estrictamente musical hasta lo orgánico. El 23 de noviembre de 1996, en Asamblea General, el CZSM decide incorporarse al Centro Universitario de Folklore dirigido por el director Edgar Meza, con todas sus pertenencias: vestuarios e instrumentos musicales. A partir de 1997 es parte activa del reflujó de todo el movimiento de sikuris metropolitano. Ese año es alferado de la Cruz de Mayo y al año siguiente ocupa el primer puesto en el Encuentro de Sikuris Túpac Katari, con la modalidad de sikumoreños traje de luces estilo Barrio Mañazo. Presentaciones en Lima, en el interior del país e inclusive en el extranjero: I Festival de Arte Popular en Quito (Ecuador). En el 2000 y 2001 alcanza también el máximo puntaje a nivel general en el concurso organizado por la AJP. Este año se logró uno de los mayores anhelos: la grabación de su primer disco compacto: Bodas de Plata.

Por nuestra parte, en base a nuestras averiguaciones hemos realizado una periodificación en la historia de este Conjunto sobre la base de las décadas que ha transitado:

Década de los 70 (Inicio).- A finales de la década (en 1977) se forma esta agrupación al interior del Centro de Folklore de San Marcos como producto de los cursos o talleres de zampoña que entonces se dictaban. Hay que subrayar que la creación del CZSM no fue un proyecto pensado ni planificado, justamente por ello no se sabe la fecha exacta de su fundación. Sin

embargo, es sabido que la historia de este conjunto se inicia con una escuela o taller de zampoña en febrero de 1977 dictado por un integrante de la Asociación Juvenil Puno (AJP) de quien se cuenta que lo hacía en contra de los integrantes de su conjunto y de sus paisanos puneños. En esta etapa inicial no se tiene un nombre oficial para el CZSM, por ello se habla de *Grupo de Zampoñas* o de los *Sikuris de San Marcos*; su denominación final la adquiere a mediados de los 80, como producto de una mejor organicidad y principalmente al ampliarse su actividad artísticas a las dos modalidades más conocidas en nuestro medio (sikumoreños y sikuri). Desde entonces llevan la denominación de Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM). Otra característica es que no tuvieron un referente artístico exacto en el cual respaldarse, lo que hoy se conoce como modalidades y estilo. Esto lo adquirirán en los años 80, luego de visitar el pueblo de Ilave y Moho (Puno). En sus inicios, y por decisión de su profesor de entonces, llegaron a tocar la modalidad del sikumoreño y el estilo de Huancané (Puno).

Década de los 80 (Desarrollo).- Hacia 1983 el CZSM se separa del Centro de Folklore de San Marcos cuando este sufría una crisis institucional, se asienta en la Ciudad Universitaria y se inicia su crecimiento vertiginoso, paralelo a la aparición de nuevos conjuntos en este espacio universitario como Markasa, Sikuris Javier Heraud, Resonares y la A.C Illariq. También en los exteriores de la universidad, agrupaciones como Runa Taki, Kunanmanta, Ricchari, Sumac Llacta, Qhantati Markamasi, Folkuni y otros iniciaban sus rápidos desarrollos. Sin embargo esta fecha de “retiro voluntario de su institución matriz” le trae condigo la aparición por primera vez de “otro” Conjunto de Sikuris de San Marcos promovido por la dirigencia del Centro de Folklore de San Marcos, proyecto que no duraría mucho tiempo dejando como único conjunto al asentado en la Ciudad Universitaria de la UNMSM. En esta década definen un tipo de personalidad o identidad colectiva practicando la modalidad de las zampoñadas y el estilo Ilave, paralelamente, hacia 1985 inicia la práctica de la modalidad de sikuris y el estilo de Moho, denominándose desde entonces Conjunto, pues era casi negada la posibilidad de que un “grupo” practicara dos modalidades a la vez, decidiendo solucionar este “conflicto formal” con la denominación de “conjunto”. También tienen una influencia decisiva en el surgimiento y desarrollo de otros grupos de sikuris metropolitanos y llevan a su máxima expresión el esencialismo artístico del sikuri. En el país y en la universidad se vive una época de radicalización política cuyo extremo será el accionar del grupo levantado en armas Sendero Luminoso, muchas agrupaciones son infiltradas por dicha organización o estas deciden su apoyo convencidas del proyecto, ateniéndose a las consecuencias que siempre serán la persecución y posterior crisis interna de las agrupaciones. El CZSM enfrenta un problema relacionado con este último hacia finales de la década cuando, producto de “una infiltración” o por decisión de algunos directivos, se direcciona al Conjunto cercanamente a este proyecto. Esto produce un enfrentamiento interno y termina con la expulsión de los sindicatos al proyecto senderista quienes constituyen “otro CZSM” ligado al Movimiento de Artistas Populares y con quienes rivalizan drásticamente, hasta la desaparición de este conjunto hacia 1992. Finalmente se cierra esta etapa con una primera gran ruptura generacional cuando un gran número de integrantes de los años 80 se retira y forma el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo (fecha de fundación de la UNMSM). Vale decir que en esta década se logra la consolidación artística y se posiciona en el medio como uno, sino el principal conjunto de nuevo carácter (al que la A.C. Kunanmanta denominó a mediados de los 80 “metropolitano”). Logra ingresar conjuntamente con los otros primeros y principales conjuntos al ansiado Túpaq Katari, también participa de la Federación de Sikuris y Sikumoreños Residentes Puneños de Lima y

Callao (formado en 1984), conforma la Coordinadora de Sikuris Metropolitanos (creado en 1986), y es el primer alferado metropolitano de la fiesta de la Chakana Cruz de Mayo (en 1987). Asimismo, presentaciones en sectores exclusivamente populares serán parte del profuso desarrollo del CZSM en esta década.

Década de los 90 (Crisis).- Punto importante de esta época es la realización del Primer Plenario del CZSM¹⁰⁶ que justamente manifiesta un momento álgido pues este se programa empujado por un clima de conflictos internos. Se lleva a cabo sin mucho éxito por el retiro anunciado de una cantidad de integrantes provenientes de las generaciones pasadas, y termina con la elaboración de un estatuto. Entre algunos acuerdos mínimos, fue el permitir la participación de las mujeres como instrumentistas del siku¹⁰⁷. En 1992 se abre, con el gobierno fujimorista, una larga noche para la democracia y la libertad de nuestro país y junto al ingreso del neoliberalismo, esto origina la desestructuración del imaginario universitario traduciéndose en una crisis generalizada, también en el movimiento de sikuris metropolitano y por ende en el CZSM. La sobrevivencia de este y otros conjuntos será el mayor logro de esta década. Hacia 1996 ocurre el hecho más saltante de su historia cuando por decisión de sus integrantes optan por regresar al reestructurado Centro Universitario de Folklore, un paso importante en medio de una década en crisis. Cerca de un año después de esta decisión, el desacuerdo por este nuevo tránsito, obligó a la generación de los 90 a alejarse poco a poco de las actividades regulares y al poco tiempo estos formaron un nuevo conjunto de zampoñas al que por acuerdo mayoritario denominaron también CZSM. Se pusieron en escena una vez más “dos conjuntos de zampoñas de San Marcos”: el primero que sigue la línea desde la fundación y continúa dentro del Centro de Folklore de la UNMSM, celebra desde hace dos décadas su aniversario cada 3 de julio por acuerdo del I Plenario del CZSM. Y el segundo, que luego de comprensibles conflictos asumió finalmente la denominación de Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos, y que en la actualidad no tiene actividad orgánica ni artística, se halla desligado de la UNMSM y celebra esporádicamente su aniversario en el mes de setiembre.

Década de los 2000 (Institucionalidad).- Para estos años el CZSM, integrado al Centro Universitario de Folklore, inicia una nueva e importante etapa interactuando con los elencos de danzas y músicos de la UNMSM y formando parte de las actividades de esta institución. En los inicios de esta nueva situación el CZSM logra moverse entre una cierta “autonomía” y como elenco artístico “dependiente” del Centro Universitario de Folklore. Los logros más saltantes en esta década son, en primer lugar, la recomposición y ampliación de sus integrantes mediante el impulso de “escuelas gratuitas” en el medio universitario pues existía un debilitamiento cuantitativo producto de la crisis de los años 90 y de escisión ocasionada por su reincorporación al Centro Universitario de Folklore a fines de esa década. Para mediados de la década el CZSM se había ya recompuesto cuantitativamente posibilitando una buena participación en el concurso de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en la ciudad de Puno frente a los conjuntos

¹⁰⁶ Plenario, literalmente es definido por la Real Academia Española (RAE) como una reunión formal de todos los activistas de una organización. En ese sentido el CZSM realizó un gran reunión para discutir y acordar temas que venían preocupando hacía un tiempo.

¹⁰⁷ En realidad ya se permitía. Lo que se trató fue una polémica formal sobre el tema, que ubicaremos mejor más adelante.

altiplánicos¹⁰⁸. La celebración de sus Bodas de Plata ya exhibía un importante desarrollo con la grabación de su primer disco compacto y la realización de diversos eventos académicos. También se reimpulsó el carácter difusorio de la agrupación (de un grupo de representación), poniendo en diversos escenarios otras variantes del sikuri como los sikuris de Taquile, los soldados palla palla, los ayarachis de Paratía y otros. Paralelamente se dio un impulso al carácter de grupo, con el fortalecimiento de un repertorio propio y el uso incipiente de la teoría musical para conseguir nuevos arreglos musicales, dando origen así a lo que más adelante se denominaría “estilo San Marcos”. También por esta década uno de los ex directores del CZSM, Saúl Acevedo, publicaría un libro histórico y testimonial denominado *Los sikuris de San Marcos*. Hacia mediados de la década da fruto un proyecto que se habían iniciado hacía algunos años y que tiene que ver fundamentalmente con la concepción y el rol cultural de la agrupación: la producción de un segundo disco compacto conteniendo exclusivamente composiciones y marcas musicales nacidas de sus integrantes y presentadas como “estilo San Marcos”. Se trató de un CD y una propuesta musical puesta en conocimiento y legitimada en el Altiplano, donde los otros grupos de sikuris consideraron que “San Marcos tocaba diferente”. Al año siguiente, en una segunda presentación en la festividad de la Virgen de la Candelaria, sorprendería aún más a este proceso homogenizador al presentarse conjuntamente con el legendario conjunto Motorizada de Ilave, con el cual presentaría el “estilo San Marcos”. Grandes propuestas que expresan la nueva concepción de esta generación radicalmente distinta de los años 80, cuando básicamente se pensaba en parecerse a “lo más auténtico”.

Como parte del Centro Universitario de Folklore, el CZSM por estos años ingresa a espacios novedosos como los oficialistas de la universidad, gubernamentales, circuitos comerciales, turísticos, etc. Escenarios totalmente vetados en los ochenta. Sus actividades se incrementan notablemente así como vestuarios e instrumentos adquiridos por la universidad mediante gestiones del Centro Universitario de Folklore. De esta manera forma parte de los nuevos procesos de las agrupaciones de folklore en el siglo XXI¹⁰⁹. El ingreso de una nueva y gran cantidad de integrantes en esta década renueva el carácter y sus proyecciones grupales, de este modo incluyen nuevos estilos y modalidades musicales altiplánicos, el temperamento cultural de esta nueva generación respalda justamente la posibilidad de contar con creaciones musicales y un estilo propio. Otros logros de la década son: participación en el Festival de Arte Popular en Quito (Ecuador), primeros puestos y la presentación soterrada de composiciones propias en los concursos Túpaq Katari, producción de su primer disco compacto: *Bodas de Plata*, primer lugar en el Concurso Nacional de Sikuri que organiza la Federación de Folklore y Cultura de Puno en Lima, lo que justamente le permite viajar a la ciudad de Puno a participar en la festividad Virgen de la Candelaria, donde se desarrolla el concurso de sikuris más grande del Perú. A mediados de la década, y como parte de este trascendental viaje, presentan el mencionado segundo disco compacto, *Los Campeones del Sikuri*, que contiene composiciones y marcas musicales propias. Punto cumbre de esta década de gran crecimiento es que en el año 2006 se elige al entonces

¹⁰⁸ El CZSM participó en la festividad Virgen de la Candelaria el año 2005 en el concurso de trajes de luces en el estadio Enrique Torres Bellón de Puno, obteniendo el máximo puntaje en su categoría (un solo bombo) y el cuarto lugar a nivel general. En esta se presentaron con un “estilo particular” preparado especialmente para la ocasión

¹⁰⁹ Las características de la etapa de los 2000 para los grupos de folklore y en especial de los elencos de música y danzas del CUF se pueden leer en *Historia del Centro de Folklore de San Marcos, narrada en 4 tiempos*. (Sánchez 2010).

director del CZSM, Carlos Sánchez, como nuevo director del Centro Universitario de Folklore y toma como primera decisión organizar elecciones democráticas para la elección de su director, que hasta entonces era designado por el director del CUF.

Es importante señalar que la década de los 2000 es una etapa muy diferenciada de los años 80, principalmente porque expresa un nuevo sentido de la práctica artística, en muchos casos caracteres, acciones y prácticas opuestas o impensables en la década de los 80. Por ejemplo citaremos el ingreso de la composición musical y la búsqueda de un estilo propio, sucesos que no hacen sino definir un nuevo momento del sikuri urbano limeño.

Finalmente.- El CZSM, a lo largo de su desarrollo, ha tenido la experiencia de divisiones por efectos de desacuerdos o conflictos, veamos: 1) Hacia mediados de los años 80, cuando se retira a la ciudad universitaria a continuar su vida artística, el Centro de Folklore de San Marcos reemplaza esta ausencia con algunos integrantes nuevos, algunos que se habían quedado y muchos invitados. Estos realizan presentaciones esporádicas principalmente acompañando al elenco de danzas del CUF. Ponen de esta manera por primera vez en escena a dos CZSM. Este fue un proyecto que no perduró, principalmente porque la dirigencia del CUF no se hallaba realmente interesada en este proyecto sikuri¹¹⁰. 2) **Conjunto de Zampoñas de San Marcos.-** En 1988, una expulsión de integrantes de filiación senderista del Conjunto de Zampoñas de San Marcos dio origen a la agrupación Conjunto de Zampoñas de San Marcos (igual nombre y vestuarios). Se sabía que este estaba auspiciado por el MAP (Movimiento de Artistas Populares, ligado al PCP-SL), por lo que el conflicto intergrupual fue muy peligroso¹¹¹. Hacia 1991 los integrantes de este grupo radical, fueron apresados por las fuerzas policiales cuando realizaban una presentación en algún AAHH de la capital, culminando así el accionar de este CZSM¹¹². 3) **Asociación Cultural 12 de Mayo de San Marcos.-** En 1991 una cantidad de integrantes retirados después de muchos años de participación en el CZSM, formaron la Asociación Cultural 12 de Mayo que durante varios años se enfrentó musical y personalmente con el CZSM. Su existencia se extiende hasta la actualidad como un grupo de amigos y de accionar muy esporádico. 4) **Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos.-** En 1997, al reincorporarse esta agrupación al Centro Universitario de Folklore del que había salido en 1984, un grupo de integrantes decide retirarse un año después y formar una agrupación a la que le ponen el mismo nombre en razón de que los retirados eran la mayoría de integrantes; unos años después formalizan su existencia como Asociación Cultural Zampoñas de San Marcos y desde entonces tienen una esporádica vida institucional y nula relación con la UNMSM. 5) **Sikuris Wiñay Marka de San Marcos.-** En el año 2000 otro grupo de integrantes se retira del Conjunto de Zampoñas de San Marcos y, ubicándose en la Ciudad Universitaria, se

¹¹⁰ Lucho Salcedo e Hipólito Suárez son ex integrantes de estos tiempos y nos señalan que ciertamente algunos integrantes que se quedaron en el Centro de Folklore junto a otros invitados conformaron este efímero grupo a solicitud de la dirigencia del CUF, entre ellos mencionan a David Legua y Willman Gutiérrez, los que llegarían a ser líderes del CZSM más adelante.

¹¹¹ Se sabe que el enfrentamiento llegó al uso de la fuerza, así como una demanda de amenazas de amedrentamiento por parte del conjunto pro-SL. En *El Diario*, periódico vocero de SL se puede leer amenazas personales y por supuesto adjetivaciones al trabajo del CZSM. Se dice que por ejemplo David Legua, entonces, dirigente del CZSM fue públicamente amenazado en anuncios del mencionado diario senderista de entonces. Desgraciadamente no hemos podido ubicar estas publicaciones.

¹¹² Reportaje emitido por el programa televisivo Panorama de canal 5 de la televisión peruana de señal abierta, dirigido por Alejandro Guerrero del año 1991.

autodenominan inicialmente Sikuris de San Marcos y luego Sikuris Wiñay Marka. Tres años después dejarán de existir totalmente.



El Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CSZM), al igual que la AJP es el primer conjunto limeño y universitario que hasta la actualidad continúa siendo el principal conjunto urbano.

2. FORMACION Y DESARROLLO DEL MOVIMIENTO DE SIKURIS METROPOLITANO, URBANO O LIMEÑO: Una revisión descriptiva.

Después de la aparición del CZSM, se iniciará un vertiginoso proceso de apariciones de conjuntos similares que a todas luces se diferencian de los conjuntos regionales o de migrantes (incluyendo la AJP) y toman como modelo al CZSM y a la A.C Runa Taqui que es la segunda agrupación urbana que aparece en la escena en 1979. No por casualidad el primero representará a los conjuntos universitario y a la modalidad urbana del sikumoreno y el segundo a los barrios populares y a la modalidad rural conocida como sikuri. En este punto intentaremos realizar una revisión resumida, casi nominal, de “todos” los conjuntos de sikuris aparecidos bajo esta categoría de “metropolitano”.

2.1. Los conjuntos metropolitanos en los años 80

La A.C. 24 de Junio, fue fundada por universitarios y escolares, en su mayoría jóvenes catequistas de nuestra comunidad. A través de la experiencia y la labor social que realizábamos en AAHH, comedores populares, comités de vaso de leche, centros de rehabilitación, etc., fuimos madurando a objetivos muy concretos, pues era nuestra obligación moral y social defender nuestras expresiones culturales, nuestro arte y folklore que aún está en resistencia a la dominación cultural foránea, y, a su vez, contrarrestar cualquier instrumento alienante que dañe nuestras mentes¹¹³.

El contexto.- Es necesario recordar que en la década de los 80 se vive un proceso muy importante para la música popular, principalmente la de corte andina que se había congraciado con el movimiento de música contestataria que venía de los 60 y 70. Es decir, el crecimiento de la música andina tradicional o folklórica fue fortalecido por el movimiento de la música latinoamericana, también llamada Canción de Protesta Social, la Nueva Canción Latinoamericana, Canción Testimonial o Nueva Trova. Este fue un movimiento musical con discursos marcadamente ideológicos de izquierda que a la vez recuperaban las virtudes de lo andino. Este movimiento musical internacional emergió en los años 60 conectado con los movimientos de izquierda simultáneos y posteriores a la revolución cubana (1959), con claros objetivos ideológicos y dentro del optimismo por este triunfo. Se buscaba crear conciencia, especialmente en la clase media y obrera sobre la necesidad de la revolución socialista; sus temáticas narraron hechos y anhelos alrededor de este proyecto (la revolución, represión militar, desigualdad social, etc.). También buscó fomentar un sentido de unidad latinoamericana en torno al objetivo común de tomar conciencia de clase y movilizarse políticamente en contra de las burguesías capitalistas e imperialistas (principalmente yanqui). Algunos exponentes son: los venezolanos Alí Primera y Soledad Bravo. De la Nueva Canción chilena tenemos a Inti-Illimani, Quillapayún, Violeta Parra y Víctor Jara. En Argentina cantautores como Facundo Cabral, Alberto Cortez, Piero, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y otros. La Nueva Trova es la versión cubana, y son principales representantes Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola; en la capital y demás provincias del Perú: Tiempo Nuevo, Vientos del Pueblo, Puka Soncco, Alturas, Alma América, Blanco y Negro, N.E.P.E.R y muchos otros.

En este contexto descrito, el CZSM inició su crecimiento vertiginoso y desde entonces ha sido reconocido por los conjuntos de sikuris sanmarquinos y todos los demás, respetando su denominación que literalmente indica ser la única representante de San Marcos; esto pese a que esta legitimidad no la tenía formalmente. Las dos únicas veces que sufriera una grave afrenta en su legitimidad fue, al contrario, “un proceso desde adentro”: la primera vez fue hacia finales de los años 80 cuando algunos integrantes expulsados formaron otro CZSM, pero tuvieron un final triste al ser arrestados casi en su totalidad por sus posibles vinculaciones con el PCP-SL. La segunda vez, fue diez años después, a finales de los años 90, cuando un grupo de ex integrantes, al reagruparse, conforman otro CZSM al que denominan Asociación Cultural CZSM (ACCZSM) para diferenciarse; pero a mediados de la década de los 2000 disminuyen radicalmente sus actividades artísticas, se retiran de la UNMSM cortando todo vínculo con esta y terminan como propiedad de algunos ex integrantes.

¹¹³ Revista de la A.C. 24 de Junio (Zamponías 24 de Junio). Noviembre de 1994.

Luego del nacimiento del Conjunto de Zampoñas de San Marcos empezaron a surgir muchos grupos de esta naturaleza integrados por jóvenes limeños con experiencia migratoria, universitarios con expectativas de ascenso social y económico, o jóvenes de los barrios populares que vieron en estos, nuevas y atractivas formas de agrupamiento y experiencia social. Estos conjuntos nacen, como hemos dicho, siguiendo el patrón o modelo de los sikuris regionales hasta el límite de sus posibilidades, a partir de este límite elaboraron sus particularidades, identificando sus diferencias, autodenominándose sikuris metropolitanos. Forjaron así un nuevo y propio movimiento:

Las nacientes agrupaciones de sikuris metropolitanos bebieron en algún momento de las enseñanzas (de los regionales) y aprendieron a caminar tras sus pasos para luego formar su propia identidad. Durante su desarrollo su misión difusora no sólo es ejecutando la música y danza del sikuri sino investigando y difundiendo... (Suárez 2011 s/n).

Después de la aparición del CZSM, ya entrada la década de los 80, aparecerán otras agrupaciones que darán mayor sentido e identidad al movimiento de sikuris metropolitanos. De este modo, sabemos de la existencia de los **Sikuris del Taller de Arte José María Arguedas de la Universidad Nacional Agraria La Molina (Sikuris TAJMA)**, que aparecieron en 1979. Este conjunto si bien en la actualidad sigue activando, se sabe de períodos de inactividad a lo largo de estas tres décadas. Tocaba en sus inicios la modalidad sikuri (varios bombos); en la actualidad practica la modalidad de sikumoreno estilo Yunguyo y Altiplano, también la modalidad de sikuris estilo Italaque, Moho. Hacia 1980-81 también surgió **Zampoñas 16 de abril - FOLKUNI** dentro de las aulas de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), que se caracterizó por interpretar la modalidad de sikumorenos y el estilo Tacna (de los conjuntos de Camilaca). Este grupo desaparecería a inicios de los 90 como muchos otros que nacieron en los inicios de los 80. Después de largo años de ausencia, sin embargo, anuncia su reaparición como **TACANA Zampoñas 18 de Agosto**, tocando la modalidad y estilo de sus orígenes, pero igual su accionar artístico es muy esporádico. Hoy en día la UNI cuenta con un conjunto denominado **Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI** que no tiene relación con el anterior, y la modalidad que toca es el de sikumorenos y el estilo Sankayos de Moho.

En 1981 nacerá la **Asociación Cultural Kunanmanta** (o Kunamanta Zampoñas), muy relacionada a los talleres sanmarquinos: “En el verano de 1979, en el mismo salón donde aprendimos a pulsar nuestras primeras cuerdas de guitarra con el maestro Oré, ahí mismo tomamos el curso de Zampoña dictado por el profesor Vicente Mamani de la Asociación Juvenil Puno (...) nuestra primera canción en sikus: Corazón Mío” (Segundo Villanueva¹¹⁴). Este conjunto que eligió la modalidad del sikumoreno y el estilo Altiplano (del Conjunto Zampoñistas del Altiplano de la ciudad de Puno) para realizarse, tuvo una prolífica actividad durante los años 80 y se convertiría en uno de los principales protagonistas del movimiento metropolitano. Es esta agrupación justamente la que acuñó esta denominación que, ciertamente más que novedosa para el momento, señala claramente una auto distinción. Este conjunto también tuvo la experiencia y las consecuencias de la fuerza con que se masificaba o se infiltraba la ideología marxista en su versión maoísta, terminando por dividir a la agrupación hacia mediados de los 80, poniendo en escena a Kunanmanta Zampoñas y Kunanmanta Zampoñas 19 de Junio; este finaliza su

¹¹⁴ En <http://kunanmanta.es.tl/>

existencia con el inicio de la década de los 90 cuando se agudizó la represión militar y se iniciaba la crisis total del maoísmo en el Perú¹¹⁵. Los fenómenos sociales de los 90, como el recambio generacional, determinarían la inactividad periódica de los “Kunan” en adelante, pero el respaldo generacional de una gran cantidad de jóvenes que pasaron por esta agrupación los hace regresar a la escena en algunos momentos. (Datos alcanzados poro Segundo Villanueva).

También en 1981 aparecerá una de las agrupaciones de la modalidad sikuri más connotada de la década de los ochenta, la **Asociación Cultural RunaTaki**. Surgiría de alguna relación con el Taller de Expresión Artística (TEA) que realizaba actividades en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) desde unos años atrás, y tendrá su final en el transcurso de los años 80 por una causal muy común en esos tiempos, la conjunción entre ideología de izquierda y la represión del estado. Sin embargo, “los Runas” han tenido una reaparición en el año 2004 (en España) y a finales de la década de los 2000 en Lima, y buscan que esta reaparición no sea una apuesta nostálgica sino un real retorno a la escena sikuri, por ello relanzan sus talleres y convocatorias de siku. (Datos alcanzados por Dimitri Manga).

Más adelante aparecerían nuevos y más conjuntos de sikuris en la escena limeña. La **Asociación Cultural Qhantati Markamasi** nacerá de un taller iniciado en 1982 en el centro de Lima, organizado por el Grupo Musical Alturas (exponente de la “nueva canción” o “música latinoamericana”) en especial se menciona a Iván Catacora y Walter Chamochumbi como los forjadores. Jhonny Meza (fundador) nos relata que la fundación del conjunto fue el 8 de setiembre de 1983, luego de un año de taller preparatorio, y que al momento de su formación era el conjunto que más mujeres tenía respecto de los demás conjuntos metropolitanos: “desde nuestra fundación teníamos más de doce mujeres (...) nunca se cuestionó en el conjunto esta participación toda vez que sabíamos que éramos un conjunto urbano, diferente a los regionales (...) por temas como el de la mujer nos enfrentamos principalmente a la AJP, en cambio cuando llegamos a Puno ellas fueron bien recibidas y tocamos con 10 de Octubre el año 85 y 86...”. El estilo fue también escogido por libre elección de sus directivos de entonces y lo que se recuerda plenamente es que los conjuntos de quienes se pretendía aprender se mostraban reacios a brindarles información: “los yungueños no se dejaban grabar, su posición de ellos era la defensa de su identidad (...) por ello, dos o tres compañeros decidieron viajar al mismo Yunguyo y esto se realizó el año 84. Allí nos relacionamos con el 10 de Octubre con quienes siempre hemos tenido una gran amistad hasta ahora. Al ir allá se trae el repertorio de Yunguyo, nos independizamos de los regionales...”.

Este mismo año (1982) José Salgado (entonces integrante del CZSM) lidera, “paralelamente al CZSM”, la formación de una agrupación pequeña a la que denominaron **Sikuris 15 de Julio** en el barrio de Surquillo con la modalidad de sikuris “de estilo libre, repertorio variado” pero luego se convirtieron en sikumorenos (estilo Yunguyo) por una preferencia mayoritaria. El grupo habría durado unos dos años y finalizó con la salida del CZSM (entonces llamado Sikuris de San Marcos) del Centro de Folklore y por la relación amical o afinidad se concentraron en el proyecto sanmarquino (Datos alcanzados por José Salgado). En 1982, nos refiere Américo Valencia,

¹¹⁵ Este nombre, 19 de Junio, tiene su razón en una de las fechas que ocurrió la matanza de los internos de Sendero Luminoso en los penales de Lima: “Se conoce como la matanza de los penales a una serie de acciones militares ocurridas en el Perú entre el 18 y el 19 de junio de 1986, a raíz del amotinamiento de los presos acusados de terrorismo recluidos en las prisiones de San Juan de Lurigancho y El Frontón y en la cárcel de mujeres de Santa Bárbara, ubicadas en las provincias de Lima y de Callao. La respuesta policial y militar con la que se reprimió este motín tuvo como resultado la pérdida de casi 300 vidas entre los amotinados”. Extraído de <http://es.wikipedia.org>

organizó el Conjunto de Sikuris de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca tocando el sikumoreno con un repertorio variado. Estaba integrado por socios y amigos de este club provincial y sus actuaciones eran prácticamente para el entorno briseño, en este sentido podría considerarse una agrupación más regional que metropolitano, además, el proyecto no duró más de un año.

En la ciudad universitaria de la UNMSM, el año de 1983, nacen los **Sikuris Markasa**. Su denominación exacta fue Centro Cultural Markasa de San Marcos, estos se especializaron en la interpretación de la modalidad sikuri, el estilo de Turputia (Inchupalla, Huancané). Junto al CZSM e Illariq darán vida al movimiento de sikuri universitario sanmarquino, convirtiéndose en un buen referente a inicios de los años 80 y formadores de una gran generación de jóvenes sikuris. Desgraciadamente hacia finales de esta década se alejarán de la UNMSM como resultado de la “violenta y desmedida represión militar que perseguía a todo lo que les parecía subversivo” (Homero Guerrero 2011), y el año 1991 reaparecen en la UNMSM con el nombre de Q’antati Marka, pues “la represión había generado una falsa imagen de Markasa relacionándonos con un grupo subversivo (...) posiblemente a partir que un integrante había sido encarcelado por supuestamente pertenecer a Sendero” (Datos alcanzados por Homero Guerrero). El nuevo proyecto duró hasta 1994 cuando se desarticula completamente. Markasa pasa a ser el primer grupo formado en la ciudad universitaria de San Marcos que se especializa en aprender y difundir la modalidad de sikuris (o varios bombos) y un estilo muy particular y desconocido prácticamente hasta la actualidad.

En 1983 también aparecieron los **Sikuris Kallpa Kallpa** que interpretaron en sus inicios la modalidad del sikumoreno con un variado repertorio y estilos que comprendía Ilave, Cojata, Juli y más tarde Yunguyo. Siguiendo la “moda sanmarquina”, en los años 80 le darían mayor atención al estilo Ilave. Su presentación regular en la peña folklórica “Wifala” por el centro histórico de Lima, les valió críticas a pesar de que dicho establecimiento formaba parte del proyecto de NEPER (Núcleo de Poetas y Escritores Realistas del Perú) liderado por Luis Deza, quien era un conocido exponente también del movimiento musical e ideológico de la “nueva canción” o “música protesta”¹¹⁶. Los momentos de crisis interna, divisiones y paralizaciones periódicas, los presenta como un grupo irregular y que termina sus actividades frecuentes hacia finales de los 80. Para los años 90 se les vuelve a ver pero esta vez tocando el estilo Yunguyo en la misma modalidad y frecuentando la peña de la A.C. Brisas del Titicaca, muy esporádicamente participan en algún acontecimiento que reúne a los metropolitanos.

Desde 1983, en el barrio de San Gabriel (Villa María del Triunfo), fue distinguido y es recordado aún el trabajo de la **Agrupación Cultural Mariateguistas**, que le dedicó atención a la modalidad sikuri (al parecer varios estilos). Realizó varios talleres de música y danza popular y andina entre la juventud del sector; de estas experiencias saldrán grupos de música latinoamericana reconocidos como Pueblo Nuevo y Kuélap. En la actualidad se dice que existe una posible relación de esta desaparecida agrupación con la Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wiñaymara.

También en 1983 se forma en el distrito de Surquillo, en la parroquia Jesús Obrero, los **Sikuris Sikullaqta** “que era sobre todo un taller de zampoñas donde tocaban más niños y

¹¹⁶ Un testimonio incide en el carácter contestatario de NEPER: “Tenía yo trece años y Neper me invitó a un concierto en un sótano por el Parque Universitario en Lima, sus canciones eran de protesta como ‘La lora proletaria’, ‘Los mineros revolucionarios’, ‘Mujer andina’, pero con arreglos de protesta...” En: <http://www.youtube.com/watch?v=Qgc8tSZDI9U>

también niñas (...) se tocaba sikumoreno pero no tenía un estilo bien definido, creo que entonces se tocaba repertorio variado, de varios lugares (...) estaba dirigido por Carlos Sarmiento y también participaba ahí el ‘chato’ José Luis Luque” (Datos alcanzados por Marco Antonio Astete). Luego, en 1984, algunos de sus integrantes formarían, en el mismo distrito, en el barrio Casas Huertas, la **Asociación Cultural Juventud Obrera 24 de Junio** que empezó sus actividades tocando la modalidad de sikuris, y aunque el estilo en sus inicios no estaba muy bien definido por su cercanía con el CZSM, tuvo una inclinación hacia el estilo Moho. 24 de Junio lo dirigían entonces Manuel Llerena, Gustavo Carranza, Marco Antonio Astete (Tony) y el “chato” José Luis (Datos alcanzados por Víctor Hugo Ruiz).

Dentro de la UNMSM, se funda el 7 de julio de 1984, la **Asociación Cultural Illariq** que se caracteriza hasta la actualidad por tocar la modalidad de sikumorenos o zampoñadas estilo Yunguyo. Se trata de una importante agrupación universitaria para el movimiento metropolitano pero anunció su retiro de la UNMSM a mediados de los años 2000 y su nueva ubicación en el distrito de Zárate (San Juan de Lurigancho); si bien sus actividades y presentaciones no son muy regulares, han logrado estar presentes en los principales eventos de los conjuntos limeños, siendo, por ejemplo, alferados de las fiesta Chakana Cruz.

El 23 de setiembre 1984 se forma el **TACUNE**, Taller Cultural de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), que contaba entonces con las “áreas” de danzas, estudiantina y zampoñas: “El grupo de sikuris practicó en sus inicios el sikumoreno estilo Juli, posteriormente interpretan esporádicamente melodías del estilo Camilaca (Tacna); con ambos estilos hicieron una grabación artesanal. A comienzos de la década de los noventa, empiezan a interpretar la modalidad de varios bombos, primero con el estilo de sikuris de Taquile y posteriormente sikuris de Conima y Moho”. En la actualidad el TACUNE continúa activando aunque tuvo algunas irregularidades. Continúan tocando las dos modalidades, con prioridad el sikumoreno e interpretando variados estilos, entre ellos el ilaveño. (Datos alcanzados por Víctor Hugo Ruiz).

En el distrito de San Martín de Porres, por el barrio de Zarumilla y la Av. Perú, como parte de las experiencias colectivas y artísticas en la Parroquia Reina de los Apóstoles, el 21 de noviembre de 1984 se funda la **Asociación Cultural 24 de Junio** que se caracteriza por tocar la modalidad de sikumorenos o zampoñadas y el estilo ilaveño. Tiene una continua actividad artística desde su aparición y se ha convertido en uno de los principales conjuntos de este movimiento. También plantea como objetivo: “preservar nuestras raíces culturales, desarrollando trabajos de investigación de las diversas manifestaciones artísticas de nuestro Perú multicultural, a la vez de forjar una nueva moral, hacia una cultura de liberación”¹¹⁷:

El año 1984-5 aparece también el conjunto **Espíritu Sikuri** en la actual Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas” dirigido por el maestro Alfredo Curazzi Callo¹¹⁸, interpretando la modalidad sikuris, el estilo Moho. Aproximadamente a finales de los años 80 (posiblemente en 1988) aparece en la Universidad Nacional Federico Villarreal la agrupación **Zampoñas o Sikuris Villarrealinas** que, por influencia de algunos integrantes de los conjuntos

¹¹⁷ Fuente: <http://www.ac24dejuno.galeon.com/>

¹¹⁸ Alfredo Curazzi Callo (Moho 1933) es un reconocido intérprete y profesor del siku altiplánico en Lima. Un gran impulsor de la cultura altiplánica en Lima, en especial el siku. Fundador del conjunto Espíritu Sikuri a inicios de los años 80 en las aulas de la Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas”. El año 2011 se realizó un gran homenaje a este ilustre maestro en el local de la Derrama Magisterial de Lima.

Kunanmanta y/o Qhantati Markamasi, se inició tocando la modalidad de sikumoreños. Pero en conversaciones, José Falcón nos señala que “Antes de todos ellos en la Villarreal estaba el grupo Nevado, que estaba dirigido por el Partido Aprista a partir del ICA (Instituto Central de las Artes)”. Esta Universidad también será el testigo de la formación del conjunto de sikumoreños **Markaru** (1988), quienes por las influencias de entonces se identificaron con el estilo yungueño. El accionar de estas agrupaciones no continúa para los años 90 y hacia 1992-93 se forma el **Conjunto Sikuris Villarreal** conformado por ex integrantes de algunos conjuntos anteriores; en este nuevo conjunto, si bien cobra notoriedad de inmediato, las divergencias son también muy rápidas y, para el año 1994, se había ya dividido en dos conjuntos: **Sikuris Jachamarca** y **Sikuris Villarreal**. El conjunto Jachamarca desaparecería unos años más adelante y Sikuris Villarreal pasaría por una etapa irregular hasta que a inicios de los años 2000 dejaría de activar (Datos alcanzados por Santiago Llancari). En la actualidad (2013) se puede ver nuevamente al conjunto de Sikuris Villarreal, considerándose a esta una nueva etapa.

El 14 de abril de 1988 fue fundado **SIKUNAC** (Sikuris de la Universidad Nacional del Callao), por un grupo de estudiantes de las distintas facultades, siendo prácticamente el único conjunto que cultiva hasta la actualidad –aunque no regularmente–, la modalidad de las zampoñas de Tacna. El 6 de julio de 1989 nace el **Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda** en el colegio 3037 del distrito de San Martín de Porres, basado en un exitoso taller de zampoñas y en el interés de un docente (José Vergara) de la mencionada institución educativa. Habrían de participar también algunos integrantes del CZSM (principalmente Roberto Milart), dando forma así y autonomizándose del colegio esta representativa agrupación del movimiento metropolitano. Por esta última influencia se ha caracterizado por tocar siempre la modalidad sikumoreño y el estilo ilaveño. Entre la ardua y regular actividad artística que viene desarrollando, está el haber sido alferados de la importante fiesta de la Chakana Cruz de Lima.

Veamos otros conjuntos de estas épocas: **Sikuris Yawarkuna** (1985. Habrían estado asentados en Lima Cercado, dedicados a la interpretación del sikumoreño estilo Tacna), **Sikuris Inkari** (1985. Cercado de Lima, sikumoreños, estilo Ilave), **Zampoñas Illakuna** (1988. Sikumoreños, estilos Yunguyo) y **Zampoñas Illu** (1984-5. En realidad nos dice José Falcón que la A.C. Illu estaba dedicado al teatro y como parte de este trabajo habrían conformado esporádicamente Zampoñas Illu). Dentro de la UNMSM se recuerda la acción de conjuntos como **Resonares del Pueblo** (1985. formados dentro de la facultad de Letras y Ciencias Sociales. Tocaban la modalidad de sikuris varios estilos) y **Sikuris Javier Heraud** (1985. Modalidad sikumoreño varios estilos). **Sikuris Sumac Llacta** (1985), que tocaban la modalidad del sikumoreño y el estilo Ilave por influencia del CZSM, se hallaban asentados en el Rímac y fueron sindicados como simpatizantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). **Zampoñas Ricchari** de Comas (1985), que también tocaban la modalidad del sikumoreño y el estilo Ilave. Mencionemos también a los **Sikuris Sol Naciente** (1986) de la academia pre universitaria César Vallejo, quienes se manifestaron cultivando la modalidad sikuris en especial el estilo Conima. Estos mismos fueron conocidos como **Sikuris César Vallejo** y **Sikuris ADUNI** en la medida que se trata prácticamente de la misma academia. Más adelante estas academias fueron sindicadas como espacios influenciados por los grupos subversivos, en especial por el PCP-SL. Mencionemos también al **Grupo de Sikuris de San Marcos** o Grupo de Sikuris del Centro de Folklore de San Marcos que al parecer apareció esporádicamente entre 1983-85 ante la

salida de esta institución del CZSM. Se supo también de la **Comunidad Cultural Rosa Alarco** (1987) formada en la comunidad campesina San Pedro de Casta, Huarochirí, Lima.

También se puede mencionar a conjuntos que “duplicaron” a algunos conjuntos, partiendo obviamente de una crisis divisoria, estos públicamente se sabían que eran partícipes de proyectos políticos de izquierda extrema, en especial se consideraba que habían sido “infiltrados” por grupos como Sendero Luminoso: **Kunanmanta 19 de Junio** (1986-1991) y a un **Conjunto de Zampoñas de San Marcos** o **Conjunto de Zampoñas del Centro de Folklore** (1989-1991): “Se puso en discusión si los grupos mantenían la posición de Frente Único (asumida por la mayoría) o de Partido, surgiendo así grupos paralelos Kunanmanta 19 de Junio y el CZCF (Conjunto de Zampoñas del Centro de Folklore de San Marcos), que defendían el llamado arte de ‘nuevo tipo’” (Falcón 2011: 7). Finalmente, mencionaremos a los **Sikuris Kakachi** (1986) de San Juan de Lurigancho que aparecen en esta década y continúan hasta la actualidad activando aunque irregularmente, tocan la modalidad del sikumoreno y el estilo de Huancané.

Otra cantidad de conjuntos que aparecieron en la década de los 80 han sido obviados en este recuento. En primer lugar porque la década que las vio nacer los ha olvidado por ser pequeñas, efímeras o porque terminaron reconfigurándose en nuevas agrupaciones o asimiladas por las más grandes. También muchas veces se trató de agrupaciones de accionar local y, considerando que no existía aún una congregación o un *corpus metropolitano* que los hiciera ser parte, no se hicieron muy visibles. Y los espacios propicios como los Encuentros de Sikuris Metropolitanos se iniciarían un poco tarde, a finales de los años 80, mientras que la fiesta de la Chakana Cruz ampliaría su receptividad recién en los 90.

2.2. Los conjuntos metropolitanos que nacen en los años 90

El contexto.- Esta década, como hemos venido señalando, supone un momento de quiebre cultural e ideológico y, por lo tanto, de crisis en el movimiento metropolitano y regional. Sin embargo, no se detiene el nacimiento de nuevas agrupaciones, mientras que también es el fin para muchas agrupaciones.

Veamos a las que hemos podido apuntar: **Sikuris Taquini** (1990. Distrito de San Martín de Porres) fue formado principalmente por ex integrantes de la A. C. Runa Taki cuando este paralizó sus actividades. Por lo mismo continuaron con la modalidad sikuri y el estilo conimeño. Nos mencionan que por esos años se supo además de los **Sikuris de Collique** (1991. Distrito de Comas), al parecer este no se interrelacionó mucho con todo el movimiento e interpretaba la modalidad sikuri. La **Asociación Cultural Sumac Illariq** (1990. Distrito de Los Olivos) sí tuvo algunos años de gran participación, asentada en el distrito de Los Olivos interpretaba la modalidad del sikumoreno, el estilo yungueño. Por esos años también se forman los **Sikuris Campoy** (1991. San Juan de Lurigancho), que aún siguen participando de forma esporádica, ellos interpretan la modalidad sikuri, variados estilos. En Comas nace la **Asociación Cultural Alberto Flores Galindo** (1992. Comas), que luego se llamaría **Perú Yachaq**, esta toca principalmente la modalidad de sikumoreno y también sikuris; en ambos casos sus estilos son variados. Hacia el año 1992 se formaron los **Sikuris Villarreal** al interior de la Universidad Nacional Federico Villarreal, esto por influencia de integrantes del conjunto Qhantati Markamasi, por lo mismo tocaban la modalidad de sikumoreno y el estilo yungueño. En 1993, aparece el **Conjunto de**

Zampoñas Wayna Runa en el distrito de San Martín de Porres, este tocó la modalidad del sikumoreno y el estilo ilaveño. Hacia el año 1994, producto de un conflicto interno en los Sikuris Villarreal, aparece el conjunto **Sikuris Jachamarka** (1994) que decidió igualmente tocar la modalidad del sikumoreno y el estilo yungueño (también se afincó dentro de la UNFV). En el distrito de San Juan de Lurigancho los **Sikuris Q'ori Marka** (1999), que se dedican a tocar la modalidad sikuri y el estilo huancaneño. En los primeros años de los 90, los ex integrantes de la agrupación Markasa reaparecen en la UNMSM con el nombre de **Sikuris Q'antati Marka** (1991) tocando al igual la modalidad sikuri y el estilo Inchupalla (Huancané). En 1992 nace la **Asociación Cultural Sentimiento Nuevo** (1992), que se asentó en el barrio de Yerbateros (San Luis), también tocaría la modalidad del sikumoreno y el estilo altiplano, hasta finales de los años 2000 cuando paraliza sus actividades. El año de 1996 nace **Zampoñas Taquimarka** al interior de la UNMSM: “El año de 1995 en la facultad de Educación de nuestra querida universidad de San Marcos se vislumbró la conformación de una tropa de sikuris, la cual se formó como ‘sikuris de educación’ proyecto que fue madurando hasta convertirse en Zampoñas Taquimarka el año 1996, cuyo nombre significa “camino del pueblo”. Tocaban entonces la modalidad sikuri y el estilo Conima en sus inicios y luego el estilo Huancané. A este conjunto se le vio en conflictos y divisiones hacia los inicios de los años 2000, pero a mediados de la década se le ha vuelto a ver con mayor actividad al interior de la UNMSM bajo la denominación de I.C. Taquimarka y manteniendo su año de fundación. Actualmente siguen practicando la modalidad del sikuri y el estilo huancaneño (Datos alcanzados por David Acevedo).

Otro importante conjunto nacido del CZSM que aparece en esta década (1991) y también relacionado a la UNMSM es la **Asociación Cultural 12 de Mayo**, recientemente autodenominada **Sikuris 12 de Mayo**. Se forma el año 1991 con ex integrantes del CZSM; se caracteriza por su periódica aparición y por sus estrechas relaciones con los grupos regionales y pobladores del distrito puneño de Moho. Esta íntima relación llegó al punto de confiársele el cargo de alferados de una de sus más significativas fiestas tradicionales de esta población migrante: La fiesta de la Cruz de Moho.

En 1992 se forma el **Conjunto de Sikuris del CEMDUC** (Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú), el que, a diferencia de los clásicos conjuntos limeños, ha diversificado sus actividades artísticas para mostrar los resultados de investigaciones y recopilaciones de las tradiciones de flautas en el Perú. Su primera producción discográfica (2009) titulada *¡Ch'amanpi!: Vientos del altiplano*, nos da claramente muestras de ellos. Por ejemplo, en la actualidad se les ha visto ejecutando música alternativa realizada con réplicas de flautas de Pan (antaras) de la cultura Nasca.

La **Comunidad Artística Surimanta** se funda en abril de 1994 “con la finalidad de aprender y difundir los géneros musicales tradicionales de la cultura andina del Perú (...) A través de muchos años, los integrantes del grupo han realizado viajes de investigación y han compartido experiencias con cultores originarios de las diversas comunidades campesinas y localidades andinas”¹¹⁹. Ciertamente se trata de un conjunto *sui generis* en medio del carácter genérico de los conjuntos metropolitanos y regionales, y entre los líderes visibles de esta agrupación se encuentran Dimitri Manga, Humberto Puertas y Homero Guerrero, quienes fueron partícipes activos de los sikuris metropolitanos en los años 80.

¹¹⁹ Material discográfico de Surimanta: *Surimanta, música tradicional de los andes* (2009).

El 11 de febrero de 1996 se funda la **Asociación Educativa y Cultural Rurarccaya**, en San Juan de Lurigancho, interpretando exclusivamente los estilos del sikuri conimeño (sikuri mayor y soldado palla palla). Sin duda esta agrupación, apoyada en que sus directivos tenían el manejo de una academia pre universitaria en el distrito de El Agustino, tuvo un vertiginoso crecimiento en los años 2000, rompiendo las barreras cuánticas de los conjuntos urbanos limeños, llegando a presentarse con más de cien integrantes que no era o es lo acostumbrado en Lima. También están fuertemente ligados a las colonias de migrantes conimeños y es posible que por esta experiencia se hayan manifestado en contra de la distinción en base a los conceptos de “metropolitanos” y “regionales”. Esta agrupación, junto al CZSM, fueron los únicos en llegar a la ciudad de Puno para participar en la festividad más grande del sikuri en concurso. Rurarccaya participó en cuatro oportunidades en esta festividad con gran nivel artístico.

El 12 de octubre de 1996 se funda el **Conjunto de Sikuris Taqui Onkoy** en Huaycán (Ate-Vitarte), que practica la modalidad de sikuris y el estilo huancaneño. Nos comentan que este conjunto empezó tocando sikumoreno en sus primeros años, hasta que por influencia de algunos de sus integrantes cambiaron de modalidad. La **Asociación Cultural Expresión Juvenil** nace el 7 de agosto de 1997 e inicia sus actividades artísticas tocando la modalidad de sikumoreno y el estilo ilaveño (más exactamente del conjunto Melodías de Ilave). La **Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos** aparece en la escena sikuri en 1997 con miembros retirados del CZSM, con quienes desarrolla un conflicto por el uso del nombre que duraría hasta su paulatina irregular existencia y su retiro de la UNMSM. Se caracteriza por tocar la modalidad sikuri (estilo Moho) y sikumoreno (estilo Ilave). Finalmente mencionamos al **Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI (CZDUNI)** que se funda el 18 de diciembre de 1999 y tiene dos áreas de trabajo artístico: el Elenco de Danzas y el Conjunto de Zampoñas. Este conjunto ha venido desarrollando actividades muy regularmente a lo largo de todos estos años; ha sido también alferado de la fiesta de las cruces (o chakana) de los conjuntos de sikuris limeños. Se caracteriza por cultivar la modalidad del sikumoreno y el estilo de Sankayos de Moho.

2.3. Los conjuntos metropolitanos que nacen en los años 2000

El contexto.- En estos años, cuando el contexto cultural es muy distinto a los 90 y sobre todo a los 80, continúan apareciendo conjuntos de “metropolitanos”. El uso de las comillas es obligatorio en la medida en que en estos años muchos conjuntos nacen con elementos entrecruzados entre los que antes demarcaban a los metropolitanos y regionales. Es decir, algunos nacen como regionales pero se integran con jóvenes limeños y otros son metropolitanos pero se integran con gente migrante. En general, la época es de un tránsito fluido entre estos movimientos antes radicalmente distintos y disgregados. Es el caso del **Centro Cultural Aymara Qullana Socca** de Acora (Puno), que si bien nace a finales de los años 90 (1997), se nota su presencia y podemos considerarlo entre los conjuntos “híbridos” a partir justamente de su composición social. Como el mismo grupo da razón, nació como conjunto regional, pero...: “En sus primeros inicios será integrada solamente por nativos aymaras de la isla Socca (Puno) de donde son originarios, hasta que, ganados por la emoción de hacer llegar su arte a propios y extraños, involucraron en sus filas a jóvenes escolares y universitarios con los cuales hasta hoy vienen desarrollando la labor de investigar, reafirmar y hacer conocer el aporte de la música, la danza y

tradiciones rituales de la cultura aymara” (Facebook: Qullana Socca). En este escenario, fenómenos antes cuestionados se hacen parte de la cotidianidad: la participación de la mujer como ejecutante y guía, la participación de esta en los conjuntos regionales, guías e integrantes de los conjuntos metropolitanos provenientes de los regionales y viceversa, entre otros sucesos. También generan una distinción muy importante las nuevas concepciones, acciones y objetivos de estos nuevos conjuntos. Es el caso de conjuntos: Qullana Socca, Jayamararu, Wiñaymara, Wara Wara Waylas, entre los principales.

En este periodo contemporáneo aparecen en escena: A inicios de los años 2000 la Asociación Cultural Brisas del Titicaca (ACBT) forma el **Conjunto de Instrumentos Nativos**, pero cuya actividad es casi exclusivamente la animación de las noches de peñas de este establecimiento; es, por lo tanto, dirigido para el sector turístico, por ello tocan varios tipos de aerófonos, varias modalidades y estilos. La **Asociación Cultural Nuestras Raíces** del distrito de San Martín de Porres se funda el 3 de diciembre de 2003, decide tocar la modalidad del sikumoreno y el estilo Ilave. Este mismo año, el 17 de agosto, se forma en el distrito de San Juan de Lurigancho la **A.C. Expresión Perú** que también se inclina por la modalidad del sikumoreno y el estilo Ilave. Por estos años aparece esporádicamente el conjunto de **Zampoñas 18 de Agosto TACANA**, auto considerándose ser continuidad de la agrupación FOLKUNI que fue uno de los conjuntos más representativos en los primeros años de los 80; toca por lo tanto la modalidad del sikumoreno y el estilo Tacna. El conjunto **Sikuris Fuerza Joven** aparece esporádicamente a inicios de la década tocando la modalidad sikuri y el estilo huancaneño. La **Asociación Cultural y Popular Tarpuy**, que nace en el distrito de Ate Vitarte el 24 de junio de 2002, es una de las más regulares agrupaciones en el medio limeño, toca la modalidad de sikuris y el estilo huancaneño. También aparece el conjunto de **Sikuris Sangre Joven** formado el año 2003 en Huaycán (Ate Vitarte), interpretando la modalidad de sikuri y el estilo huancaneño. De la misma manera aparece la **Agrupación Juvenil Nuestro Rescate**, fundada el 3 de abril de 2003 en el distrito de San Martín de Porres, y se inclina por tocar la modalidad de sikumorenos, con preferencia el estilo Ilave. La agrupación de sikuris **Confraternidad Juventud Raucana** del distrito de Ate Vitarte se forma a inicios de los años 2000, especializándose en la modalidad del sikuri y el estilo huancaneño. La **Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wiñaymara** fundada el 1 de enero de 2006 en Villa María del Triunfo, toca la modalidad de sikuris, el estilo huancaneño. El taller de sikuris **JUBEC - Jóvenes Unidos Buscando el Cambio** se formó el año 2007 en La Ensenada (Puente Piedra), toca la modalidad de sikuris, el estilo huancaneño y desarrolla un gran trabajo popular en estos sectores con actividades afines como la danza y el teatro. La agrupación **Sikuris de la Biblioteca José María Arguedas** de Huaycán (Ate Vitarte) se forma por estos años tocando la modalidad sikuris y un estilo variado. También nos informan de la presencia de la agrupación **Juventud Naciente** hacia el año 2008, en el distrito de San Juan de Lurigancho, tocando también el estilo del sikuri conimeño; fue por ello prácticamente asimilado luego por el grupo regional Wiñay Qhantati. Hacia el año 2009 se forma el **Centro de Expresión Cultural Proyecto Wayra**, el 24 de julio en el distrito de San Borja; este tiene una actuación bastante irregular y toca la modalidad de sikumoreno y el estilo Juli. El año 2010 se forma la agrupación **Sikuris Jayamararu** de Los Olivos, que toca la modalidad sikuri y el estilo huancaneño.

Dentro de la UNMSM, seguimos observando el surgimiento de nuevas agrupaciones en esta década, tal es el caso del **Centro Cultural Rimaq Wayra 20 de Abril** que se formó el año 2006 en las aulas sanmarquinas y en la comunidad Laura Caller (Los Olivos), esta agrupación

toca la modalidad sikuris y el estilo huancaneño. En el mismo escenario tuvo en años anteriores una importante presencia la agrupación **Sikuris José María Arguedas** muy relacionada con la la Facultad de Educación; esta fue formada el año 2005 y toca la modalidad sikuri, un variado estilo. También contamos con el **Taller de Sikuris César Vallejo**, formado el año 2010 y relacionado con la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas que toca la modalidad sikuri y el estilo conima. Acompañan a estas últimas agrupaciones sanmarquinas el ya mencionado **I. C. Taquimarka** que toca la modalidad de sikuris y el estilo huancané, y el CZSM que practica varias modalidades y estilos.

Al interior de la Universidad Enrique Guzmán y Valle (Chosica), tenemos también el accionar de algunos grupos representativos en la década de los 2000: el **Taller de Arte Popular Sikuris Cantuta**, formado el año 2006, que toca la modalidad sikuri en varios estilos. El **Conjunto de Sikuris 18 de Julio y Elenco de Danzas “Por el respeto a la vida”**, formados el año 2005 al interior de esta universidad. Aunque luego se asientan en Lima Cercado, tocan la modalidad de sikuris y el estilo conimeño. La agrupación de sikuris **Sociedad de Expresión Cultural Wara Wara Wayras** fundada en La Cantuta el 8 de Junio de 2006, esta toca la modalidad de sikuris y el estilo huancaneño y, si bien responde a una filial en Puno, su nacimiento y actuación dentro de la Universidad La Cantuta nos hace mencionarlo como otra de las agrupaciones híbridas de los 2000 por su composición social. Finalmente, vemos una nueva etapa en la Universidad Federico Villarreal con el accionar de su **Conjunto de Sikuris Villarreal** que practica la modalidad sikuri de la isla de Taquile, así como el estilo moheño. Aunque menciona su año de fundación a finales de los años 80 (1988), ha tenido bastante irregularidad en los años 2000.

Finalmente, el 19 de abril de 2011 se forma el **Conjunto de Sikuris “Alfredo Curazzi Callo”** organizado por estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” “quienes con el objetivo de difundir los valores del sikuri dentro y fuera de dicha Escuela y animados por la existencia de tropas de sikuri y/o sikumoreno dentro de otras instituciones superiores, principalmente en universidades, decidieron lanzar este pequeño gran proyecto”. Toman este nombre como homenaje en vida al profesor Alfredo Curazzi Callo quien es catalogado como un “sikuri moheño de reconocida trayectoria dedicado a la docencia desde hace más de 30 años. Es por ello que, como merecido homenaje, le dimos su nombre a esta nueva agrupación”.

CONJUNTOS DE SIKURIS METROPOLITANOS¹²⁰

| N. ° | CONJUNTO | AÑO | PROCEDENCIA | MODALIDAD Y ESTILO |
|------|------------------------------------|------|--|---|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 1977 | Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) | Sikumorenos: Ilave, Mañazo, Lacustre. Sikuris: Moho, Conima, Huancané, Taquile Ayarachis: Paratía |

¹²⁰ Conjuntos de sikuris metropolitanos que han existido y existen en lima, ordenado por fechas de formación, señalando sus lugares de ensayo o referencia y las modalidades y estilos musicales que interpretan.

| | | | | |
|----|---|--------|---|---|
| 2 | Sikuris Agraria – TAJMA | 1978 | Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM) | Sikuris: Varios Sikumoreno: Yunguyo |
| 3 | Zampoñas 16 de Abril – FOLKUNI | 1980 | Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) | Sikumorenos: Tacna (Camilaca) |
| 4 | A.C. Kunanmanta | 1981 | La Victoria | Sikumorenos: Altiplano (ciudad de Puno) Sikuris: Taquile |
| 5 | A.C. Runa Taki | 1981 | Lima Cercado | Sikuris: Conima |
| 6 | Sikuris 15 de Julio | 1982 | Surquillo | Sikuris varios, luego Sikumorenos: Yunguyo |
| 7 | A.C. Qhantati Markamasi | 1982 | Lima Cercado | Sikumoreno: Yunguyo |
| 8 | Agrupación de Sikuris Bellas Artes – ASBA | 1982 | Escuela de Bellas Artes | Sikuris: Conima |
| 9 | Centro Cultural Markasa | 1983 | UNMSM | Sikuris: Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 10 | Sikuris Sikullaqta | 1983 | Surquillo | Sikumoreno: variado |
| 11 | Agrupación Cultural Mariateguistas | 1983 | San Gabriel (Villa María del Triunfo) | Sikuris: Repertorio variado |
| 12 | Zampoñas Kallpa Kallpa | 1983-4 | Lima Cercado, Rimac | Sikumorenos: Yunguyo e Ilave |
| 13 | A.C. Juventud Obrera 24 de Junio | 1984 | Surquillo | Sikuris: Moho |
| 14 | A.C. Illariq | 1984 | UNMSM | Sikumorenos: Yunguyo Sikuris: Moho |
| 15 | A.C. 24 de Junio | 1984 | San Martín de Porres (SMP) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Suri |
| 16 | Sikuris TACUNE | 1984 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikumorenos: Juli Sikuris: Varios |
| 17 | Espíritu Sikuri | 1984 | Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (ENFJMA) | Sikuris: Moho |
| 18 | Zampoñas Illu | 1984-5 | Lima Cercado | Sikumorenos: Varios |
| 19 | Sikuris Yawarkuna | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Tacna (Cairani) |
| 20 | Sikuris Inkarrí | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Ilave |
| 21 | Sikuris Illakuna | 1985 | Lima Cercado | Sikumorenos: Yunguyo |
| 22 | Sikuris Resonares del Pueblo | 1985 | UNMSM | Sikuris: Varios |

| | | | | |
|----|--|---------|---|--|
| 23 | Sikuris Javier Heraud | 1985 | UNMSM | Sikumoreno: Varios |
| 24 | Sikuris Súmac Llacta | 1985 | Rímac | Sikumoreno: Ilave |
| 25 | Zampoñas Ricchari | 1985 | Comas | Sikumoreno: Ilave |
| 26 | Sikuris 16 de Abril | 1986 | Surquillo | Sikumorenos: |
| 27 | Sikuris Sol Naciente | 1986 | Academia Pre Universitaria César Vallejo | Sikuris: Varios |
| 28 | Sikuris ADUNI | 1986 | Academia Pre Universitaria ADUNI | Sikuris: Varios |
| 29 | Sikuris Kakachi | 1986 | San Juan de Lurigancho (SJL) | Sikumorenos: Huancané |
| 30 | Comunidad Cultural Rosa Alarco | 1987 | Comunidad Campesina San Pedro de Casta (Huarochiri) | Sikuris: Varios |
| 31 | Zampoñas Villarrealinas | 1989-90 | Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV) | Sikumorenos: Altiplano |
| 32 | Conjunto de Zampoñas SIKUNAC | 1988 | Universidad Nacional del Callao (UNAC) | Sikumorenos: Camilaca (Tacna) |
| 33 | Sikuris Yawar Runa | 1988 | Comas | Sikuris: |
| 34 | Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda | 1989 | San Martín Porres (SMP) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Moho |
| 35 | Sikuris 4 de Noviembre | 1990 | Independencia | Sikumoreno: Kakachi |
| 36 | Sikuris Taquini | 1990 | San Martín Porres | Sikuris: Conima |
| 37 | Sikuris Markaru | 1988 | UNFV | Sikumoreno: Yunguyo |
| 38 | Sikuris de Collique | 1991 | Comas | Sikuris: |
| 39 | A. C. 12 de Mayo o Sikuris 12 de Mayo | 1991 | UNMSM | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Moho |
| 40 | Sikuris Sol Naciente | 1991 | El Agustino (Academia APPU) | Sikuris: Repertorio variado |
| 41 | Sikuris Q'antati Marka | 1991 | UNMSM | Sikuris: Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 42 | A. C. Sumac Illariq | 1990 | Los Olivos | Sikumorenos: Varios |
| 43 | Conjunto de sikuris del CEMDUC | 1992 | Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) | Varios |
| 44 | Centro Cultural Sikuris Campoy | 1992 | SJL (Campoy) | Sikuris: Varios |
| 45 | A. C. Sentimiento Nuevo | 1992 | San Luis (Yerbateros) | Sikumorenos: Altiplano |
| 46 | A. C. Alberto Flores Galindo | 1992 | Comas (Carabayllo) | Sikumorenos: Ilave Sikuris: Varios |
| 47 | Conjunto de Sikuris Villarreal | 1992- | UNFV | Sikumorenos : |

| | | | | |
|----|---|------|--|-------------------------------------|
| | | 93 | | Yunguyo Sikuris: Moho, Taquile |
| 48 | Conjunto de Zampoñas Wayna Runa | 1993 | San Martín Porres | Sikumoreños: Ilave |
| 49 | Sikuris Jachamarka | 1994 | UNFV | Sikumoreños: Yunguyo |
| 50 | Comunidad Artística Surimanta | 1994 | Lima Cercado | Varios |
| 51 | A.E.C. Rurarccaya | 1996 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Conima |
| 52 | Zampoñas Taquimarka | 1996 | UNMSM | Sikuris: Huancané |
| 53 | Sikuris Resistencia Cultural Taquimarka | 1996 | UNMSM | Sikuris: Varios |
| 54 | Conjunto de Sikuris Taki Onkoy | 1996 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Huancané |
| 55 | A. C. Expresión Juvenil | 1997 | San Juan de Lurigancho | Sikumoreños: Ilave |
| 56 | A. C. Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 1997 | UNMSM | Sikumoreños: Ilave Sikuris: Moho |
| 57 | Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI | 1999 | UNI | Sikumoreños: Moho |
| 58 | Sikuris Q'ori Marka | 1999 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Huancané |
| 59 | Sikuris Fuerza Joven | 2000 | San Juan de Lurigancho | Sikuris: Huancané |
| 60 | Conjunto de Instrumentos Nativos ACBT | 2000 | A.C. Brisas del Titicaca | Varios |
| 61 | Confraternidad Juventud Raucana | 2000 | Ate Vitarte | Sikuris: Huancané |
| 62 | Sikuris Wiñay Marka de San Marcos | 2001 | UNMSM | Sikuris: Conima |
| 63 | Zampoñas 28 de agosto TACANA (egresados de la UNI ex FOLKUNI) | 2001 | UNI | Sikumoreños: Tacna (Camilaca) |
| 64 | Sikuris Hatun Llacta | 2002 | Santa Anita | Sikuris: |
| 65 | Asociación Cultural y Popular Tarpuy | 2002 | Santa Anita | Sikuris: Huancané |
| 66 | A. C. Nuestras Raíces | 2003 | San Martín de Porres | Sikumoreño: Ilave |
| 67 | Sikuris Sangre Joven | 2003 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Huancané |
| 68 | A.C. Expresión Perú | 2003 | SJL | Sikumoreños: Ilave |
| 69 | Sikuris José María Arguedas | 2003 | UNMSM | Sikuris: Varios |
| 70 | Agrupación Juvenil Nuestro Rescate | 2003 | San Martín Porres | Sikumoreño: Ilave |
| 71 | Centro Cultural Rimaq Wayra 20 de Abril | 2005 | UNMSM | Sikuris: Huancané |
| 72 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio y Elenco de Danzas "Por el respeto a la vida" | 2005 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Conima |
| 73 | Sociedad de Expresión Cultural Wara Wara Wayras | 2006 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Huancané |

| | | | | |
|----|---|------|--|-------------------|
| 74 | Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wiñaymara | 2006 | Villa El Salvador | Sikuris: Huancané |
| 75 | Taller de Arte Popular Sikuris Cantuta | 2006 | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) | Sikuris: Conima |
| 76 | Sikuris JUBEC (Jóvenes Unidos Buscando el Cambio) | 2007 | Puente Piedra (La Ensenada) | Sikuris: Huancané |
| 77 | Sikuris de la Biblioteca José María Arguedas de Huaycán | 2006 | Ate Vitarte (Huaycán) | Sikuris: Varios |
| 78 | Taller de Sikuris César Vallejo | 2009 | UNMSM | Sikuris: Conima |
| 79 | Sikuris Proyecto Wayra | 2009 | San Borja | Sikumoreños: Juli |
| 80 | Sikuris Jayamararu | 2010 | Los Olivos | Sikuris: Huancané |
| 81 | Conjunto de Sikuris Alfredo Curazzi Callo | 2011 | ENFJMA | Sikuris: Moho |

3. ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO INTERNO

Los conjuntos de sikuris metropolitanos en sus inicios, amalgaman los caracteres de una organización tradicionalmente artística con los modelos de las organizaciones populares de corte ideológico como las asociaciones, por ello cuentan con un Secretario General como cabeza de organización y con los Guías como líderes artísticos, es decir los dos modelos conjugándose nuevamente en una peculiar simbiosis. Se rigen por un estatuto de corte populista, con claros principios ideológicos de izquierda y con grandes dosis de indigenismo, mientras se tiene en cuenta prácticas tradicionales altiplánicas de los conjuntos de sikuris como el ayni, la identidad grupal, roles de los guías y de los integrantes antiguos (poder y prestigio).

También pueden ser citados como el ejemplo más claro de lo que son los “círculos sociales cerrados”. En estos se encuentran casos de la práctica de identidades coercitivas o absolutas y prácticas ideologizadas de la identidad, en la medida en que algunos conjuntos forman parte de proyectos políticos de izquierda. El caso más ejemplar sería la práctica del challado, rito de pasaje andino que simboliza el “bautizo”. Posiblemente una forma de continuidad o evocación de lo que fue la ceremonia prehispánica del *huarichico*, es decir, se realiza el rito de pasaje mediante el uso del golpe o el castigo¹²¹. Otro caso citable es la prohibición de escuchar y practicar músicas foráneas, vestir “enajenadamente” o practicar artes opuestas a lo andino. Algunas prácticas que en los años 80 se encontraban prohibidas y era razón de sanciones a los integrantes, fue por ejemplo tocar música no andina o andina pero de formato mercantilista (grupos latinoamericanos, por ejemplo), tocar en dos conjuntos de sikuris metropolitanos a la vez (aunque sea como invitado en uno de ellos sin pedir permiso), entre otras tantas, parte de una coerción absoluta en los derechos y obligaciones que genera el integrarse a este colectivo. En Puno como en Lima no

¹²¹ El término y la acción de challar en los ámbitos de los grupos de sikuris en Lima, se usan en el estricto sentido de “bautizo”. Se challa las cosas nuevas adquiridas y a los nuevos integrantes recibidos después de un período de postulación o aprendizaje. Obviamente en el mundo andino tiene una connotación bastante diferente no solo en la práctica misma sino en el significado individual y colectivo.

fueron bien vistos quienes participaban en dos o más grupos, en Lima como en Puno no fue causal de sanción o desafuero¹²².

El grupo comparte obligatoriamente un conjunto de valores que se suponen andinas y contrapuestas a la “enajenante” sociedad capitalista: la solidaridad, amistad, honradez, honestidad, etc. También se comparte símbolos significantes: escudos, emblemas, logotipos, lemas, slogans, colores, etc. Y por estos años el común ideológico: la revolución socialista. Estos efectivamente dan vida e identidad al grupo y desde ahí los integrantes pueden expresar su sentimiento de pertenencia. Pero desde los años 90 en adelante podemos hablar de una desestructuración de estas identidades coercitivas y la expresión de una multiplicidad de la identidad o identidades paralelas. Esto sin embargo no ha significado el fin de estas prácticas que se mantienen con renovados discursos y sentimientos de pertenencia.

En la identidad que se desarrolló durante los años 80, creando reglas y normas, estas eran altamente coercitivas junto a las sanciones y al poder único de la asamblea. Ejemplos evidentes son las expulsiones a integrante por faltas diversas, muy en particular fueron las expulsiones por compartir, visitar o integrar otra agrupación similar (metropolitana); sin embargo, no era penada la participación en los conjuntos regionales y era aplaudida una participación con los conjuntos altiplánicos.¹²³ Sin duda hay una sacralización de los elementos que caracterizan o dan identidad al conjunto y este existe como un ente superior que custodia y pone orden vía la voz del Secretario General. La idea de una identidad absoluta crece más en la medida en que se vive en un espacio altamente competitivo con los demás grupos, por ello se busca construir, agrandar y fortalecer el grupo reinventando elementos de identidad como el nombre, escudo, colores, todo lo que simbolice identidad, que refuerce la idea de grupo.

Estos colectivos buscan autorregularse a la manera de las organizaciones populares de la época, por ello se constituyen o buscan constituirse en “Asociaciones Culturales”, una forma organizacional de mucha popularidad entonces, que implica incluso organización a nivel de bases o en “Conjuntos de Zampoñas”, los cuales tienen la misma ordenación que las asociaciones. Su reglamentación jurídica se halla basada en un estatuto, esta prevé todos los aspectos de funcionamiento, objetivos, metas, normas, faltas y sanciones. La dirección y manejo del grupo es mediante las elecciones de una junta directiva que tiene a la Secretaría General como máxima autoridad y luego a la Secretaría de Organización, Tesorería y otras secretarías como de prensa y propaganda, de relaciones públicas, deportes, etc. Para los años 2000 los grupos pierden el interés por estas reglamentaciones, y la existencia de grupos con propietarios (¿conjuntos particulares o privados?) o grupos esporádicos para el cumplimiento de específicas presentaciones es casi un común denominador¹²⁴.

¹²² Turino narra que en los grupos musicales en Conima no se puede pertenecer o tocar en dos conjuntos a la vez, eso causa desconfianza: “Si no hubiese mostrado dedicación a un sólo grupo con el tiempo, nadie hubiese confiado en mí. En Conima, tratar de ser neutral es permanecer afuera de todo” (1993b: 93)

¹²³ Se trata de una evidencia más que en realidad se concibieron siempre como un novedoso grupo de formato subalterno frente a los regionales.

¹²⁴ Podemos citar algunos ejemplos: hacia inicios de los 2000 se formó el grupo de sikuris Muyuq Marka, con integrantes exclusivamente del CZSM, para “trabajar” en la peña Brisas del Titicaca. El año 2004 se presentó el grupo Confraternidad Sanmarquina formado por tres grupos metropolitanos con el exclusivo objetivo de ganar el Concurso Nacional de Sikuris que realizó la Federación de Folklore y Cultura de Puno en Lima. En el Túpaq Katari del 2010 se presentó la confraternidad RunaTaki-12 de Mayo, también por única vez. En pasacalles, movilizaciones, peñas, y para responder a contratos diversos, se suelen armar grupos nuevos y esporádicos entre amigos o sikuris contratados para tal fin.

El Estatuto rige toda la vida institucional, y todos los modelos institucionales de este tipo de los sectores populares en la época responde al modelo asociativo cuya base jurídica que la reglamenta y la norma es el Estatuto. Se trata de un documento indispensable puesto que contiene las máximas instructivas. Este documento regula el funcionamiento de una entidad frente a terceros, con normas para la toma de decisiones, representantes, etc., además regula los derechos y obligaciones de los miembros y las relaciones entre estos. La existencia de un estatuto también responde a la idea de “planificación” muy de boga entonces. Tomamos como referencia el estatuto del CZSM que data de los inicios de los 90. Para ver el contrato regular: 1) De la constitución, denominación y sede, 2) De los principios y objetivos, 3) De los integrantes, 4) De los deberes, 5) De los derechos, 6) De los organismos de gobierno, 7) Del plenario, 8) De la asamblea general, 9) De la junta directiva, 10) Del régimen económico, 11) De las faltas y sanciones, 12) De las elecciones, 13) De la modificación del estatuto, 14) Disposiciones generales y transitorias.

3.1. Las juntas directivas

La junta directiva es la máxima instancia de representatividad del conjunto. El período de duración de cada junta directiva es generalmente de un año y esta es renovada mediante elecciones democráticas, las que pueden ser secretas (ánforas) o directas («a mano alzada»). La junta directiva tradicionalmente lo preside el secretario general, quien es el representante legal y quien personifica al conjunto, es a quien se dirige todo tipo de documentación y el responsable de los logros y fracasos del conjunto, responsable de planificar las actividades generales del grupo con la junta directiva. Sin embargo, sus poderes como autoridad plena del conjunto no llega a la vida artística específicamente en el desempeño de los ensayos y presentaciones, en estos los guías son autónomos y absolutas autoridades. Normalmente una invitación es vista primero por la junta directiva y «bajada» a las asambleas para aprobar o desaprobarse. Esta junta sustenta en primer lugar el carácter social, cultural, político o económico de esta actividad y secundariamente los detalles de lugar, fecha, los recursos con que se cuentan para realizarla y las retribuciones que se van a recibir; finalmente, emite un juicio favorable o no y tiende a dirigir la aprobación o no de la invitación que la determinará la asamblea. Regularmente eran (o son) desaprobadas de inmediato invitaciones que tienen de partidos políticos de derecha, de instituciones del poder gubernamental o de algún partido con cuyas ideas se discrepa; se desecha también por principio, actividades económicas cuyos fondos o características no tienen que ver con los intereses del pueblo; por ejemplo, festivales o eventos lucrativos. Sin embargo, los contratos económicos han hecho y hacen que se revise y replantee alguna presentación artística que no esté de acuerdo con sus principios.

Otro aspecto que corresponde a la junta directiva es planear las actividades a realizar por el grupo, con la finalidad de obtener fondos para la compra de instrumentos y vestuarios que es lo básico en un grupo. Otras preocupaciones son por ejemplo la celebración de aniversarios y la asistencia a aniversarios de otros grupos y fiestas patronales. Es decir, se encuentra a cargo de proponer y desarrollar el plan institucional. Las juntas directivas fueron figuras de poder en los sikuris como en las organizaciones populares, muy comunes por los años 80; y se conformaban

regularmente por los siguientes cargos: Secretario General, Sub-Secretario General, Secretario de Economía, Secretario de Prensa y Propaganda, Secretario de Deportes, Secretario de Actas.

Nuevamente los años 2000 nos traerán nuevas formas en la organización de estos conjuntos, aunque algunas agrupaciones continúan con este modelo. En la actualidad los conjuntos metropolitanos han dejado la práctica continua de las elecciones periódicas para la elección del secretario general, siendo este reemplazado en casi todos los conjuntos por el Director. Las causas para estas reformulaciones son: 1) La crisis de las organizaciones populares y por tanto de sus formas de organización, la poca funcionalidad y actividad orgánica de sus integrantes (hay mayor aspiración a lo “solo artístico”), por ello muchos integrantes “antiguos” suelen comparar diciendo que hoy hay menos “espíritu crítico”. 2) Los nuevos integrantes suelen asimilar las nuevas direccionalidades de las organizaciones que son más pensadas en tipo “empresas”, donde el “marketing” y la “imagen” son elementos importantes. 3) Finalmente, la mayoría de los conjuntos han adquirido una especie de “propietarios” (¿privatización?) y las nuevas agrupaciones han sido planificadamente formadas por quién o quiénes serán sus “dueños”. Así, las prácticas democráticas y el rol de la junta directiva se hacen cada vez más ajenos. Entonces estos conjuntos de los años 2000 presentan muchas veces radicales diferencias frente a los conjuntos de los inicios del movimiento metropolitano.

3.2. Difusión, investigación y desarrollo

1) Difusión.- Se entendió que se trataba de la labor de llevar el sikuri a todos los rincones del país para que lo conozcan. Pero en general se considera a las presentaciones artísticas que realiza el grupo por decisión propia o en algunos casos por invitación que tiene la característica de ser un espacio novedoso, donde el público conoce poco o nada del sikuri; entonces la tarea es doble: hacer de conocimiento este arte y alentar la defensa de lo andino. La idea innata del “compromiso social” rigió entonces la labor de difusión; esta determinó los espacios sociales donde se realizaría el “trabajo cultural”: organizaciones y eventos en zonas marginales o populares como los pueblos jóvenes, sindicatos, universidades, colegios, teatros populares, centros educativos, AAHH, sindicatos, etc. Por supuesto que es impensable la labor de difusión en sectores o actividades “burguesas” por “mutuo acuerdo” pues por lo general ni les interesaba ir, ni eran invitados. Era evidente que su arte lo dirigirían a colectividades con características similares a como ellos se figuraban: provincianos, marginales, de pocas posibilidades económicas. No pocas veces los mismos integrantes solventan sus gastos con la sola idea de “apoyar” la actividad:

Para presentarse artísticamente consideraban que la actividad no tuviera fines de lucro y que su carácter fuera lo más popular posible. Junto a los Sikuris 27 de Junio, al Centro de Folklore de San Marcos y al Centro de Folklore de la UNI-FOLKUNI, formaron una especie de frente cultural siendo un escenario muy concurrido la Canchita de San Fernando, de la Facultad de Medicina, en la Av. Grau; donde se llevaban a cabo verbenas y actos políticos culturales, un asunto de casi todos los fines de semana (Acevedo 2003: 44).

Se escuchaba entonces en sus cortos discursos, referencias a la procedencia y el carácter de la música andina, el arte ancestral, comunitaria y colectiva, etc. Se evidenciaba en cada discurso el

papel que como jóvenes universitarios habían elegido, el estar comprometidos con la lucha de liberación de los pueblos andinos explotados.

Existió otro nivel en que se desarrollaba la difusión: Las *escuelas gratuitas de zampoñas*, que se convirtieron en una estrategia para conseguir nuevos integrantes. El nivel de difusión estuvo adscrito a las innumerables presentaciones artísticas donde dejaban siempre el discurso de revaloración de los elementos culturales andinos junto a una expectativa del cambio social vía la revolución o la participación de la ideología de izquierda. Muy poco la idea de difusión pasó por la elaboración de materiales académicos o material de audio y video como cassettes por el motivo económico (costos), pero principalmente porque significaba “ingresar al mercado” (ese espacio tan odiado y ¿temido?). Tuvieron cuidado de no caer en la “comercialización” y el “mercantilismo”.

2) Investigación.- Suponía buscar una profundidad en el conocimiento que se tenía sobre este quehacer. El auto sostenimiento para esta labor y las aspiraciones ideológicas y políticas de sus integrantes, hizo que la investigación se estreche en una interpretación esencialista, ideológica y reivindicativa. Estos conocimientos para investigar e interpretar partían desde el manejo de las ideas de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, José María Arguedas, etc. Estos regían la teoría sobre el arte, se partía interpretando a ellos. Finalmente, estas organizaciones no tenían el apoyo - a veces ni el reconocimiento legal- de identidades culturales de mayor nivel o estatal que apoyaran estos intentos investigativos.

3) Desarrollo.- No está tan clara en su definición pero siempre aparece literalmente anunciada; más bien, ello generó siempre discusiones hasta la actualidad inacabadas. Para muchas agrupaciones o integrantes esta idea de desarrollo era y es interpretada como una difusión a mayor escala o proliferación de estas expresiones en toda la sociedad, para otros significaba unas innovaciones estructurales en aspectos musicales, instrumentalidad, interpretación, temas, etc. Por lo tanto la interpretación de este término varía de grupo en grupo y de integrante en integrante.

3.3. Las presentaciones artísticas

Que el conjunto programe una presentación artística depende de la decisión colectiva, de las asambleas a donde se llega el pedido. Las características y condiciones serán expuestas para luego ser sometidas al escrutinio de la asamblea. La organización que solicita al conjunto lo realiza directamente vía la presentación de un oficio de invitación, donde se narra las características del evento al que se invita. La decisión de participación raras veces pasa por el aspecto monetario, por ello tampoco los que invitan inciden en este punto o en todo caso enfatizan que no pueden pagar, que solicitan un apoyo para una causa positiva y apelan a su carácter de trabajo cultural sin fines de lucro. En los años 2000 sucede muchas veces casi totalmente lo contrario, empezando por la exigencia económica básica y actividades que no necesariamente son de “carácter cultural”.

El carácter de estos grupos se refleja justamente en el discernimiento que hacen al momento de decidir sus presentaciones. En los años 80 y hasta bien entrado los 90 era imposible encontrar a estos grupos realizando presentaciones artísticas en escenarios “impropios”, actividades de la “clase burguesa”, dominante, criolla, eventos políticos de derecha, y comerciales. También en

algún momento se llegó a tomar en cuenta la división social entre migrantes altiplánicos en Lima: el pueblo (los runas) y los de clase alta o “gente decente” (mistis). Estos en Lima se diferencian socialmente de manera muy notoria, los primeros pertenecen a sectores populares o clases bajas, son numéricamente muy importantes (por eso buscan locales grandes para sus fiestas) y se asientan en la periferia de Lima. Los segundos tienen una posición económica y social bastante acomodada, obviamente son numéricamente menores y finalmente sus locales se asientan en los centros de la ciudad (Club Departamental Puno, por ejemplo) o realizan sus fiestas en locales céntricos donde hay un gran control de los invitados frente a los primeros que buscan ampliar la cantidad de asistentes a sus fiestas, lo que les significa una señal de buena fiesta.¹²⁵ Entonces para los conjuntos de sikuris tocar para la “gente decente” en los años 80 no era algo del que podían alardear; todo lo contrario, significaba algo así como una contradicción con sus principios. Sin embargo, para los años actuales ser contratados por estos alferados adquiere un significado de importancia.

Generalmente las actividades abiertamente políticas, inclusive de los partidos formales de izquierda, no eran aceptadas puesto que la idea colectiva de estos grupos era estar al margen de la política. Las excepciones se daban cuando el mismo partido político tenía su grupo, entonces sus actividades se encontraban obviamente supeditadas a la dirección de su partido. Normalmente los grupos políticos de derecha no conformaron conjuntos de sikuris y menos las organizaciones “burguesas”, los grupos de folklore eran exclusividad de las organizaciones de izquierda y populares. Definitivamente, algunos grupos no solo no estaban exentos de la ideología marxista del arte, sino muchas veces esta (o estas) ideologías políticas regían su trabajo cultural¹²⁶. *El artista y la época*, por ejemplo, de José Carlos Mariátegui, era un libro obligatorio en los integrantes de un conjunto de zampoñas (universitarios principalmente), donde además en las discusiones se harían referencias a autores del marxismo clásico como Marx, Lenin, Mao y Mariátegui. César Vallejo era el emblema del arte, pueblo y revolución. José María Arguedas, el emblema de la utopía andina.

3.4. Las asambleas

Las asambleas son las instancias máximas u órganos supremos de decisión y coordinación de un conjunto de sikuris. Como toda organización política basada en el centralismo democrático, se desarrolla casi una pleitesía a las asambleas como órganos finales, a los cuales llegan como agenda sobre todo los problemas suscitados en los diversos momentos de acción del conjunto. La asamblea toca inclusive temas relacionados con el área o desempeño artístico, dejando poca acción decisiva a los guías y pueden inclusive destituirlos, así como a la junta directiva. Por los años 80 el poder de la asamblea llegaba a intervenir en todo tipo de problemas que se creía de competencia del conjunto: proyectos, planes, presentaciones, derechos, disciplinas, sanciones e inclusive temas subjetivos y personales: enamorados, pleitos personales, etc.

¹²⁵ Sobre las características y diferenciaciones de los migrantes altiplánicos en Lima puede verse Altamirano (1986).

¹²⁶ Referirse a *ideología política*, necesariamente implica tener en cuenta las diferencias o variantes entre estas, puedo presentar tres casos como ejemplos: El CZSM tenía entre sus objetivos el camino al socialismo, existía a la vez grupos de zampoñas pertenecientes al movimiento maoísta Sendero Luminoso con objetivos políticos definidos, el movimiento guerrillero MRTA también presentaba grupos de zampoñas. Entonces estamos ante ideologías políticas de izquierda que difieren entre ellas.

Las decisiones del grupo se toman en las asambleas que generalmente se llevan a cabo después de los ensayos, por lo regular, cada fin de semana. Para la participación en esta es obligatoria la pertenencia al conjunto, lo cual se adquiere vía la challada, rito especialmente significativo, junto al “padrino” que se escoja. Inclusive el cargo del secretario general se encuentra supeditado a las decisiones supremas de la asamblea.

En los años 80, dentro de un contexto altamente ideológico, las asambleas tomaron una gran presencia e importancia, lo cual ha ido disminuyendo para los años 2000 con procesos ya señalados, como la integración de “nuevos jóvenes”, procesos de “desideologización”, mayor actividad “puramente artística”, ingreso a nuevos escenarios anteriormente “vetados” (circuitos comerciales, turísticos, gubernamentales, etc.), nuevas perspectivas juveniles, etc. Las actuales asambleas suelen ser reuniones informativas, donde el poder del director termina dirimiendo las dudas, aunque no existen casos de efectiva importancia de las asambleas. Ejemplo: para el año 2012 el CZSM, pese a reiteradas convocatorias, no lograba reunir más del 50% del total de integrantes para tomar acuerdos de las próximas elecciones y demás temas trascendentales; sin embargo, un conflicto interno (renuncia de algunos integrantes publicando una carta pública de denuncias contra la directiva) logró convocar casi al 100% de sus integrantes para tomar una decisión importante. Luego de este acontecimiento, las ausencias se volvieron a sentir en las próximas asambleas y actividades.

4. RE-ORGANIZACIÓN MUSICAL

4.1. Los ensayos.- Es la actividad más importante en el desarrollo y organización del grupo. Normalmente se realiza una vez por semana, generalmente los fines de semana. En estas horas se trabaja el repertorio del grupo, la cual se encuentra programada y definida por la junta directiva y/o los guías responsables, quienes son además los que tienen a su cargo plenamente el desarrollo del ensayo. Téngase en cuenta que ser “un buen grupo” es “ser mucha gente y soplar bien”. Los ensayos se realizan constituyendo un gran círculo formado por todos los integrantes e intercalados entre ira y arca. El círculo es realmente importante, puesto que, si bien en estos momentos no se recuerda la representación simbólica del círculo (la homogeneidad, el colectivismo, la igualdad de condiciones, etc.), es importante esta formación para el aprendizaje de los temas musicales, ya que esta es por inducción repetitiva (los guías tocan el tema y los demás los siguen, y se repite indistintamente); todos los nuevos integrantes son adiestrados en las “escuelas” que tienen un período de duración promedio de tres meses a un ritmo de dos ensayos por semana. Cuando el egresado de la escuela pasa a formar parte del grupo, aprende en los ensayos el repertorio clásico del conjunto, principalmente mediante la repetición constante durante los ensayos y presentaciones. También es reforzado con una que otra indicación general de los guías y, circunstancialmente, puede recibir una enseñanza personalizada en pleno ensayo u horas libres por parte de algún integrante amigo.

Los ensayos suelen terminar con las asambleas, muy clásicas en los años 80, que tienen una recargada agenda de temas y problemas del conjunto y sus actividades. Hacia los actuales años se suele terminar con reuniones o informes de los directivos. En este aspecto tiene mucho que ver el hecho de que la mayoría de grupos ha caído en “manos privadas”, carácter muy impensado en los

años 80, cuando el esquema de constitución y funcionamiento del grupo era obligatoriamente colectivo.

4.2. Los guías.-El trabajo técnico-musical en los grupos metropolitanos, al igual que en los conjuntos altiplánicos y regionales, recae en los guías. Estos son responsables del rendimiento musical, de la conformación instrumental, elección, ejecución de repertorio y demás aspectos técnicos. Los guías son siempre dos por el carácter dual en la ejecución de la zampoña (un guía ira y un guía arca). En un ensayo y presentación artística, se convierten en las únicas autoridades del conjunto. Este papel supremo de los guías y todos los aspectos que les compete, fueron también recogidos de los grupos regionales (y estos, de los altiplánicos).

Los guías en los grupos metropolitanos son elegidos anualmente al mismo tiempo que la junta directiva. Prima para la elección democrática su participación efectiva en el grupo, exclusivamente en su avance y nivel como instrumentista. Estos no tienen otro rol que el del trabajo técnico y musical, aunque el cargo les permite participaciones más efectivas en otros aspectos y decisiones del conjunto.

Los guías utilizan generalmente una simple técnica. Escogen el tema previamente y lo tocan entre los dos guías, mientras los demás integrantes tratan de aprender el tema, tal vez después de varias repeticiones identificarán a los que todavía no han aprendido el tema. Es una forma básicamente autodidacta de aprender la música muy usual en los andes: “aprender mirando y haciendo” (Turino 1993:94) y que tiene mucho que ver con la fuerza de la tradición oral, la recurrencia a la memoria individual de los integrantes “antiguos” o a la memoria colectiva. Esto es también un claro ejemplo de cuán andinos son también los conjuntos metropolitanos, puesto que si bien esta “manera de enseñar el sikuri” nace como una “conservación racional de la costumbre”, pronto se convierte en una natural praxis.

Todos los integrantes sin excepción escogen, al llegar al grupo, por decisión del profesor de entonces, al guía o, por casualidad, qué hilera de zampoña tocar (arca o ira), la misma en la que permanecerán a lo largo de su estadía en los sikuris. Los guías tienen el encargo de “orquestrar” el grupo de acuerdo al conocimiento musical que tenga, o a su propia búsqueda; en este caso, son los únicos responsables de decidir qué instrumento (cortes o tamaños) tocará un integrante y con quién emparejará. Los guías son realmente importantes en este sentido y más aún en los encuentros competitivos o en los cacharparis, donde sus decisiones generan mucha expectativa, toda vez que serán muy decisivas para autocalificar el desempeño del grupo.

En la última década se ha afianzado la presencia y rol del director musical; sin embargo, en la medida en que este viene reemplazando a los secretarios generales de la primera década, tiene un rol más organizativo y de responsabilidad general más que artístico. Además la fuerza de la presencia de los guías se mantiene en la medida en que la práctica del siku dual requiere a dos responsables en la guiatura artística debido a que el ira requiere de la respuesta del arca para iniciar la música, y todos los integrantes esperan escuchar las primeras notas musicales para seguirlos. Cuando algunos conjuntos urbanos altiplánicos y metropolitanos han sido dirigidos en algunas competencias por directores artísticos (a manera de un director de orquesta sinfónica) los cuestionamientos no se han hecho esperar, asimismo sus conformaciones grupales en “medias lunas” y no en círculos cerrados.

4.3. Instrumentación.-Hemos visto que los grupos metropolitanos reducen su ámbito musical a la imitación (recopilación) de la música, estructura instrumental y demás aspectos orgánicos (e inclusive subjetivos) de los grupos del Altiplano. Por ello conservan la instrumentación de la modalidad y estilo que se han dispuesto difundir, conscientes de que muchas veces no podrán ser realizadas con la exigencia necesaria por la dificultad, falta de integrantes u otros factores. Esta estructura proveniente de los conjuntos de sikus altiplánicos es respetada y conservada rígidamente por los grupos metropolitanos, que en una primera instancia son recogidos de los grupos regionales, quienes se encargan de respetar la estructura o conformación orquestal nativa.¹²⁷

Sikumoreños.- El siku característico de esta modalidad es llamado tabla siku, y es el que usan los grupos metropolitanos indefectiblemente por la fuerza de la búsqueda de la originalidad, pese a que en el Altiplano muchos grupos actuales ya no lo usan. Consta de seis y siete tubos respectivamente (ira y arca). La afinación de este instrumento actualmente se ha homogenizado en sol mayor o su relativa menor (mi); entre las tropas se conoce esta afinación con el número 28 o 29 (4.40)¹²⁸. En general estos grupos han coincidido en usar la afinación del 4.40 o “corte 29” por su funcionalidad, tanto en los grupos de Lima como en el Altiplano. Las notas musicales que poseen estas zampoñas son: Ira (del tubo mayor a menor): Mi, Sol, Si, Re, Fa# y La. Arca (de mayor a menor): Re, Fa#, La, Do, Mi, Sol y Si. Esta tesitura es válida exactamente para los tres tamaños de sikus fundamentales que usa la tropa (chili, malta y sanja). La malta viene a ser la zampoña «cantante» o principal, base de la orquestación. Esta posee resonadores (o «cargas») afinados a su octava aguda y atados en su parte posterior. Los únicos tipos o formas de sikus que utilizan los grupos de sikumoreños son los ya conocidos: **1) La malta o ankuta.**- El término ankuta no es de ninguna manera parte del actual vocabulario de los conjuntos metropolitanos. La malta es el «corte» principal, la primera voz, la que sustenta a la tropa, es por lo mismo la más numerosa y el instrumento con el que tradicionalmente dirigen los guías de un grupo. Mínimamente el 50% de la cantidad que sea el conjunto, toca este *corte*. La malta, con respecto a los otros dos cortes o tamaños de zampoña principales en los grupos de sikumoreños y sikuris (chili y sanja), cumple con la fórmula siguiente: $\text{chili} = \text{malta}/2$ y $\text{malta} = \text{sanja}/2$. **2) Chili o suli.**- Este «corte», es tradicionalmente el instrumento más pequeño y representa la voz aguda en una tropa de sikumoreños. Su afinación se encuentra exactamente a una octava superior de la malta, por lo que resulta totalmente idéntico al resonador de la malta. En una tropa existe mínimo dos parejas de chilis (varía el número de acuerdo a la cantidad de instrumentistas en una tropa o al criterio del o de los encargados artísticos o musicales del grupo). Este corte tiene la misma disposición de notas y número de cañas que la malta, y también lleva en algunos casos resonadores. Estas pueden ser en formato de tabla siku o zampoñas normales («triangulares») sin resonadores. **3) Basto o sanja.**- Es la zampoña o el «corte» más grande de la tropa de los

¹²⁷ “Conformación orquestal” es un concepto hispano pero que nos sirve para reconocer la conformación musical de los sikuris que se caracteriza por ser homogéneamente colectiva, es decir, su instrumentación melódica está conformada por el mismo instrumento: la zampoña, y únicamente acompañada por la percusión. Sin embargo, tengamos en cuenta que entre las zampoñas hay variedades en cuanto a tamaños (llamados “cortes”) o mejor denominados “tesituras”, que están separadas generalmente por octavas.

¹²⁸ Américo Valencia encontró en sus investigaciones grupos de sikumoreños que utilizaban diversas afinaciones, las que iban entre los números 28-29 (4.40) y 30-32 (4.35 afinados en Solb); no encontró grupos que utilizaran «cortes» de sikus más agudos, así como actualmente es raro encontrar grupos con sikus más graves de lo común (4.40).

sikumoreños (voz grave). También tiene la misma disposición, tesitura y número de cañas que la malta, y se afina a su octava superior grave. Sus resonadores se hallan afinados a una octava aguda, por lo que son idénticas a una malta. El número de ejecutantes de este «corte» generalmente es un poco mayor que los sulis, pero menor que las maltas. No tiene la forma de un tabla siku, salvo excepciones.

Estos son los tres cortes o tamaños de sikus que tradicionalmente usan los grupos metropolitanos que se identifican tocando el sikumoreño o zampoñadas. Sin embargo, existen grupos de zampoñadas en el Altiplano que han incorporado otros cortes con el fin de lograr mejores armonizaciones en su música, los que han sido algunas veces copiados por dos o tres grupos metropolitanos. Estos cortes son: **1) Bajo, dúo o segunda.**- Al parecer este es el primer corte «intermedio» que incorporaron estos grupos puesto que Américo Valencia en sus estudios no encontró esta zampoña en esta modalidad, pero actualmente su existencia es ya tradicional e indispensable en los sikumoreños y zampoñadas sin excepción. Por tanto estamos ante la primera alteración que realizan los sikumoreños, quienes tradicionalmente ejecutaban los tres cortes de zampoña al unísono y en tres octavas. El bajo o dúo está construido de tal manera que se ejecuta tan igual a los otros cortes, pero suena a una tercera baja de las notas tocadas por las demás zampoñas. La disposición de las notas de un bajo es bastante simple en la práctica: con respecto a la malta, avanza una nota hacia la derecha sin mayores alteraciones. **2) Uña.**- Estos instrumentos están afinados a la octava del chili en el mismo orden de tubos y notas, y son —o tratan de ser— la mitad del tamaño de este. Si se tiene en consideración que el tubo más pequeño del chili mide aproximadamente cinco centímetros, es de suponer que resulta bastante difícil construir y ejecutar el «corte» uña. El uso de este instrumento en las tropas de sikumoreños no se ha generalizado en el Altiplano, pero últimamente su uso se ha observado en los grupos de zampoñadas del distrito de Ilave. **3) Contra o requinto.**- Este instrumento es intermedio entre el bajo malta y la sanja («contra malta») y entre el chili y la malta («contra chili»). La disposición de notas de este «corte» se encuentra a una quinta baja de la malta. Su uso es todavía mínimo en los sikumoreños.

Instrumentos percutivos.- Los únicos instrumentos que acompañan a las zampoñas son de percusión, estos lógicamente caracterizan el tiempo y ritmo de la melodía. El bombo, la tarola y el platillo son los mismos de las bandas de músicos (muy populares actualmente y que amenizan la mayoría de festividades) o bandas militares. Actualmente no se utiliza el triángulo.

Sikuris.- El siku característico que se usa de manera general entre los metropolitanos es el chaka siku y consta de seis y siete, o siete y ocho tubos respectivamente (ira y arca). La afinación de este instrumento actualmente se ha homogeneizado en Sib mayor o su relativa menor (sol #); entre las tropas se conoce esta afinación con el número 27 (Aprox. 4.52) ¹²⁹. Las notas que poseen los sikus de los sikuris en un corte 27 son: Ira (del tubo mayor a más menor) do#, fa, sol#, do, re#, sol y la#. Arca (de mayor a menor): do, re#, sol, la#, do#, fa, sol# y do. Esta notación es válida exactamente para los tres tamaños de sikus fundamentales de la tropa (chili, malta y sanja). Todos los tamaños de sikus poseen obligatoriamente resonadores («cargas») afinados a su octava aguda y atada en su parte posterior. El material de construcción del siku es de «caña castilla» (delgada). Los registros de sikus que utilizan los grupos de sikuris son los tres principales ya descritos (malta, chili y sanja). Sin embargo, es de pleno conocimiento que en el Altiplano grupos

¹²⁹ Américo Valencia recogió en sus investigaciones que los grupos de sikuris en el Altiplano utilizaban otros cortes como 30-32 (4.35 afinados en Solb). No hemos registrado a algún grupo metropolitano que use el 4.40 o “corte 29” como sí sucede en Puno.

de esta modalidad usan hasta nueve cortes o tamaños, los que son poco empleados por el trabajo musical que implica orquestar una tropa completa. Estos otros cortes son: **Uñas** (se trata de la zampoña más pequeña de la orquesta y su afinación es a una octava superior de la chili). **Requinto** (armoniza a una quinta del chili). **Contra malta** (armoniza a una quinta baja de la malta). **Contra sanja o tayka** (es la zampoña más grande de la tropa y armoniza a una quinta de la sanja).

Instrumentos percutivos.- Los únicos instrumentos que acompañan a los sikuris son varios bombos de confección artesanal. Tienen forma de “napoleones” y son ejecutados por los integrantes de las primeras filas. En las fiestas del Altiplano el número de estas son ilimitadas, y en el caso de los grupos metropolitanos se presentan con mínimo dos bombos.

4.4. Música.-La principal y tradicional música que reproducen los conjuntos metropolitanos son los llamados también sikuris y pertenecen al género del huayño altiplánico. También son propios de esta modalidad otros géneros musicales tradicionales, los que son ejecutados en circunstancias específicas: la marcha, el jocho y la diana. Pero en general todos los grupos de sikumoreños y sikuris tocan principalmente el huayño altiplánico¹³⁰, y es justamente la forma de ejecutarlos, los cambios entre estrofas, inicios, fugas, ritmo, etc., lo que marca la diferencia entre uno y otro, sustentando así la existencia de estilos dentro de la modalidad.

1) El huayño-sicuri.- De manera clásica se compone de tres partes: una primera que marca la tonalidad y presenta la canción (contiene tradicionalmente la mayor parte o el cuerpo de la canción); esta termina con un repique, la cual lleva a la repetición de la misma. Llegado nuevamente el repique, se ingresa a la segunda parte o el complemento casi total de la canción. Esta también se repite dos veces separadas por el repique, no existe repique para ingresar a la tercera, tampoco para la repetición de esta tercera parte que es prácticamente la cola de la canción ya definida en las dos primeras partes. Se hace el repique terminando por segunda vez la tercera parte y para poder repetir toda la canción. Esta secuencia (el mismo tema) se puede repetir libremente, por lo que algunas veces —en una fiesta patronal o cacharpari—, pueden pasar de las decenas. Veamos también otros géneros musicales muy usuales interpretados por los grupos metropolitanos:

2) La marcha.- Tiene las mismas características que las marchas militares o convencionales, las cuales, ejecutadas por estas tropas, adquieren un sentido ritual y de reverencia. Se interpreta básicamente para desplazarse por las calles acompañando una procesión.

3) El jocho o ayma.- Es aún más antigua y ritual que la marcha. Se trata de una melodía corta y pausada, muy ceremoniosa. Se toca como saludo de reverencia ante la imagen o el santo patrón.

4) La diana.- Se trata de una melodía aún más corta que el jocho, rápida y fuerte (más rápido que una fuga). Es interpretada en agradecimiento u homenaje (cumpleaños, challada, atención de comida, de licor, ofrecimientos, etc.).

5) La entrada o registro.- En el caso de los grupos de sikumoreños estos consideran un registro o entrada a la melodía corta que antecede al huayño y se inicia al mando del o de los

¹³⁰ El huayño o wayno es el principal género musical que tocan estas tropas. Se trata de un género musical propio del mundo andino, por lo mismo que en el Altiplano es el principal género que sus particulares agrupaciones, como los sikuris, bandas y estudiantinas, ejecutan. Esto no quiere decir que no exista diferencias entre los huayños tocados por uno y otro grupo, diferencias que se advierten en la cadencia, ritmos, etc.

guías. Comienza con timbre fuerte y, a medida que avanza su ejecución, se hace más estruendosa. En general es de entonación fuerte, acelerada y más fuerte para el final.

Existen otros géneros tradicionales que realizan los grupos de zampoñadas como los soldados palla palla y los chiriguanos de Yunguyo. Mientras que los grupos de sikuris realizan música para danzas como imillanis, choquelas, satiris, k'otos y otros; para cada una de estas existe su propia melodía. En la actualidad los grupos altiplánicos de zampoñadas han empezado a interpretar con dedicación géneros más populares como: pasacalles, kullahuas, taquiraris, sayas, morenadas e inclusive marineras y cumbias. Mientras tanto, los grupos de sikuris todavía muestran grandes rasgos de tradicionalidad y no incursionan en estos géneros.

5. MANIFESTACION DE IDENTIDADES: VESTUARIOS, VESTIMENTAS Y VESTIDOS

El vestuario o la vestimenta ha sido el aspecto que menos ha obedecido a la rigurosidad del esencialismo de los 80, y es posiblemente el área en el que los grupos logran desarrollarse como un propio y nuevo movimiento. Estos, más que imitaciones, realizan apropiaciones a partir de los caracteres generales de los vestuarios altiplánicos, a los que consideran principalmente de cuatro tipos:

5.1.- Traje de luces del sikumoreno.- La semejanza del vestuario de luces del sikumoreno con el vestuario de la danza morenada, es evidente, y ya mencionamos los orígenes comunes que tienen en los trajes de luces del torero español. La vestimenta de los sikumorenos en la ciudad de Puno es el traje de luces, que con algunas variantes entre los grupos que lo practican, consiste en: 1) Chalecos (de cartón) de colores vivos, bordados con pedrería («el más original») o con lentejuelas y cintas. De los hombros cuelgan charreteras muy bien adornadas y de cuyos bordes cuelgan piedras. 2) Pantalón de vestir «elegante», preferentemente blanco o un color claro. Esta prenda es representada con un buzo de tela fina o brillante que asemeje a un pantalón elegante. 3) Camisa o «camisón» con las mismas características que el pantalón. 4) Sombrero de paño cubierto con tela llamativa. Se adorna con piedras colgantes y un penacho a un costado (de plumas o un material que le asemeje). 5) Zapatos o zapatillas blancas que asemejen un calzado elegante. 6) Guantes blancos. 7) Banderines o pañuelos estampados con motivos de la fiesta y del grupo que cuelgan en la espalda y también de las muñecas. 8) Cascabeles pequeños atados en los bordes de los pantalones y/o sobre las zapatillas.

Esta vestimenta asimilada por algunos conjuntos metropolitanos, es conservada en sus caracteres generales arriba mencionados; sin embargo, algunos detalles formarán parte del reflejo de la identidad del conjunto; estos pueden ser colores, bordados, figuras, nombres, escudos, insignias, etc, es decir el diseño interno suele ser parte de la querencia del conjunto.

5.2.- Traje popular.- Rigurosamente, si hablamos de “ponchos”, deberíamos estar pensando en una vestimenta clásicamente campesina, pero debido a que el poncho andino es una de las prendas que mediante innovaciones en su material y diseños ha podido llegar a novedosos espacios culturales, inclusive hasta mercados internacionales, se trata en la actualidad de una

vestimenta que va desde lo profundamente campesino hasta lo más estilizado en las urbes. Generalmente es acompañado por sombreros de paño que es común a todos los estratos sociales. Estas prendas, en los sectores campesinos, son básicamente de vestir, pero en las ciudades y en especial con los grupos de arte, se ha convertido en un tipo de vestuario usado tanto por los grupos de sikuris, por los grupos de zampoñadas y también por los grupos de sikumoreños de la ciudad de Puno cuando no visten con los trajes de luces.

El vestuario de los grupos de zampoñadas de los pueblos como Acora, Ilave, Juli, Pomata y Desaguadero, compartido también por los conjuntos de la ciudad de Puno (sikumoreños) y que también es usado por los conjuntos de sikuris del lado norteño del lago Titicaca, es el traje «típico» del campesino aymara o quechua, que con algunas variantes consiste en: 1) Poncho de lana. Una generalidad es el poncho «tipo k'ajelo» de color marrón. 2) Sombrero característico de la región (color negro) y/o chullo de lana (de características diversas). 3) Ojotas (sikuris) o zapatos (zampoñadas y sikumoreños). 4) Medias de lana campesina en el caso del uso de las ojotas. 5) Chuspa que cuelga a un costado (de colores y diseños a criterios). 6) Chumpi o faja (de uso indiferente). 7) Chalina (generalmente de lana y de color blanco). 8) Pantalón de uso cotidiano (de cualquier material) generalmente de color negro.

Este vestuario es usado con ciertas diferencias entre unos y otros (como el uso de ojotas y zapatos) por las dos principales modalidades: los sikumoreños y/o zampoñadas y los sikuris. Los grupos de la ciudad de Puno en algunas ocasiones utilizan los trajes «campesinos», también lo usan los grupos de zampoñadas de las provincias rurales como Ilave y Juli, los cuales a inicios del siglo XX, entonces llamados mistisikuris o pusamoreños, utilizaron la ropa de luces del torero español. Mientras tanto, los conjuntos de sikuris, toda vez que el poncho es una prenda de orígenes andinos, hacen uso también de estas vestimentas de manera regular; pero para presentaciones especiales visten el traje llamado “de gala” conocido también como vestuario puli puli. Cabe mencionar que las evidencias fotográficas de Verger (1945) y d'Harcourt (1926) captan a mistisikus como a sikuris vistiendo terno. Al respecto, dos precisiones: 1) Obviamente que en los ensayos visten su ropa cotidiana y la mayoría de estas fotografías han sido captadas en esos momentos. 2) Estas fotografías pertenecen a conjuntos de influencia mestiza sean en zonas urbanas (ciudad de Puno) o rurales (Cairani, Conima, Moho, Ilave, etc.), registradas en la primera mitad del siglo XX. Tengamos en cuenta que los orígenes de los sikuris de estilo conimeño actual (que son la mayoría), fueron incubados en círculos sociales de dominio e influencia mestizo, más aún los grupos de zampoñadas, que claramente recibieron el apelativo de mistisikuris.

5.3.- Traje sikuri.- Esta modalidad cotidianamente se caracteriza por el uso de vestuario de carácter campesino, el mismo que se narró en el párrafo anterior (ponchos y chullos), con la diferencia que se porta ojotas (sandalias andinas), mientras que los grupos de zampoñadas suelen vestir zapatos. Sin embargo, a lo largo del siglo XX y ya en el fuego de las competencias, se ha convertido el vestuario Puli-puli en una especie de traje elegante o traje de gala, y que la mayoría de grupos de sikuris utiliza en Puno como Lima cuando otorgan mayor relevancia a su presentación artística. Este traje tiene orígenes desconocidos y los registros más antiguos corresponden a Pierre Verger (1945) que a inicios del siglo XX lo consignó en el lado boliviano. Lleva el nombre de puli-puli pues se trata de una vestimenta adaptada o inspirada en estos grupos

de música-danza y que consisten en¹³¹: 1) Montera con adornos en plumaje multicolor, 2) Chullos con colores y diseños variados, 3) Camisa de manga larga de color blanco, 4) Poncho corto o pequeño de diseños y colores libres, 5) Pantalón negro, 6) Zapatos u ojotas, y 7) Faldilla o faldellín que cuelga desde la cintura hasta los talones a manera de una sotana. Esta vestimenta, por más tradicional que se presente, ha sido también tomada para adicionar detalles particulares por los conjuntos metropolitanos, como en los colores, diseños, tamaños, etc.

5.4.- Vestimenta urbana.- Finalmente, los grupos metropolitanos, a diferencia de los demás temas del sikuri, se han permitido la posibilidad de recrear muchas características del vestuario, principalmente porque los grupos de sikuris y sikumoreños altiplánicos y regionales desde siempre han presentado variaciones en sus vestimentas cotidianas¹³². Si por estilo consideramos a la representación simbólica de un conjunto más o menos coherentes de elementos comunes materiales e inmateriales que un grupo social considera representativos de su identidad, los elementos constituyentes de este serían, entre otros, símbolos, colores, escudos, slogans, frases, temas musicales, espacios culturales y actividades, etc. Entonces los vestuarios cotidianos son pensados como emblemas de distinción e identidad antes que búsqueda de tradición. Por ello puede ser común el uso en muchas oportunidades de vestidos o prendas urbanas contemporáneos como casacas, cortavientos, buzos, polos, gorras, etc.

Por lo tanto, en la medida en que el “mundo sikuri” forma parte de los diversos espacios o alternativas culturales que tienen a elección la juventud limeña, la vestimenta se convierte también en emblema de identidad e identificación, por lo que por ejemplo los caracteres de “... una sociedad bastante narcisista e individualista que en estos tiempos usa la ropa para camuflar las desigualdades sociales a través de una aproximación estética de los individuos” (Mota 2006: 4) participan en la elección de la misma. En esta elección, en los tres movimientos de sikuris en el Perú, tienen mucho que ver la moda y los gustos juveniles del siglo XXI, y tienen mucho que ver con las actuales identidades juveniles que en nuestro caso son amalgamadas entre elementos rurales y urbanos, tradicionales y modernos.

Por lo tanto, la elección de las características de la vestimenta cotidiana, forma parte de esta constante búsqueda consciente o inconsciente de identidad y del estilo grupal, y en ello podemos encontrar expresiones de sus imaginarios como expectativas de grupo. Pero esta búsqueda, si bien no está enmarcada solamente por la tradición o el folklore (pese al discurso esencialista que se maneja en muchas circunstancias), contiene elementos andinos que se entremezclan con la nuevas alternativas culturales producto inclusive de la mercadología o del mediatismo de las modas que crea gustos, preferencias y comportamientos que se extienden más allá de las clases, de la tradición, de los grupos ideológicos. Estas nuevas formas de identidad como el vestuario, se

¹³¹ Lo particular es la asimilación del faldellín que es usado por los conjuntos de chatripulis, llipi-puli y puli-pulis. Sobre este último se dice que es una “Danza de cazadores de aves lacustres. Varones y mujeres ataviados con trajes multicolores, sombreros adornados con plumajes de parihuanas, al son de q'enachos ejecutados por los danzarines y acompañados de bombo y tambor, realizan la coreografía con ponchos imitando el vuelo majestuoso de las parihuanas”. Félix Paniagua (1981: 5).

¹³² Vestimenta cotidiana es la que el grupo utiliza en la mayoría de sus presentaciones, cuando actúa como conjunto de animación festiva. Pero cuando la presentación obliga a la muestra de los estilos altiplánicos, educativos o difusorios, y se realiza en escenarios específicos, como teatros y otros, se respetan los vestuarios autóctonos que los grupos en el Altiplano visten tradicionalmente.

caracterizan por ser elementos simbólicos y emocionales momentáneos más que costumbristas de larga duración.



La vestimenta es uno de los mayores elementos simbólicos de la juventud. Se puede ver la migración de los ponchos y chullos que emblemizaban “lo andino y lo auténtico” a las poleras y modernos cortavientos que simbolizaría los nuevos ideales y la construcción de nuevas identidades

6. CIRCUITOS, ESCENARIOS Y TERRITORIOS DE TRÁNSITO DE LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS

(Nos) proponemos organizar un trabajo cultural tanto en la universidad como en los barrios de la ciudad de Lima, considerando que como estudiantes tenemos el deber de orientar nuestra práctica hacia el pueblo que nos forma en su seno y nos orienta hacia la lucha contra la alienación, la falta de identidad cultural y la injusticia social (Rímaq Wayra)¹³³.

Desde su nacimiento los sikuris metropolitanos dirigieron su atención artística al lado de las organizaciones estudiantiles de la época. La consigna fue “ligarse al pueblo e identificarse con sus luchas”:

...el eje central de la motivación de los actores del movimiento de los *sikuris de Lima* fue una opción de izquierda, traducida en un discurso contestatario y con actividades prioritarias en AAHH y sindicatos obreros; además de una búsqueda de espacios de realización e identificación cultural del nuevo poblador limeño, en oposición a lo foráneo, esto lo podemos apreciar también en los nombres quechua o aymara que le dan a los grupos de sikuri y el significado de esas denominaciones, lo que revela una búsqueda, de pertenencia,

¹³³ Volante de presentación de este Conjunto en una “Escuela Gratuita de Zampoñas” repartido al interior de la UNMSM el año 2011.

reencuentro o reconocimiento de lo nativo como elemento central de su identidad: todo esto en un medio como la capital lleno de conflictos y alienación cultural, hoy aún hostil (en menor grado) y ajeno a estas expresiones andinas (Falcón 2011: 5).

Distingamos dos escenarios de los conjuntos metropolitanos: Los escenarios limeños, urbanos y los escenarios regionales o migrantes.

6.1. Los escenarios limeños.- Distinguimos: 1) los ámbitos universitarios, 2) los ámbitos populares, 3) los Encuentros de Sikuris Metropolitanos y 4) los Encuentro de Sikuris Inkari.

1) Los ámbitos universitarios.- La década de los 80 marca un gran hito en el desarrollo de estas agrupaciones, los festivales folklóricos universitarios, llamados entonces comúnmente “verbenas” o “actos políticos-culturales”, eran masivos y se convirtieron en grandes escenarios de encuentros con los grupos de sikuris. Las organizaciones políticas de izquierda y populistas se relacionan, constituyen o impulsan el desarrollo del folklore andino, inclusive, como hemos visto, organizaciones políticamente radicales –Sendero Luminoso y el MRTA– incluyeron dentro de sus estrategias de ampliación y difusión ideológica, la formación de grupos de folklore.

La UNMSM se convirtió así en un espacio y escenario vital para el desarrollo de este tipo de agrupaciones. Conjuntamente con la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”, la Universidad Nacional Federico Villarreal, la Universidad Nacional Agraria de La Molina, la Universidad Nacional de Ingeniería y la Pontificia Universidad Católica, se formaron redes de grupos de sikuris. Prácticamente no existía una universidad que tuviera un grupo de sikuris o un grupo de danzas con los caracteres de los 80. Actualmente todas las universidades cuentan con uno o más grupos de danzas y música, pero su conformación y accionar lógicamente es muy distinto pues en su mayoría tienen auspicio o reconocimiento de sus autoridades, mientras que en los 80 no solo existía un gran divorcio entre estos, sino inclusive niveles de confrontación. En todas las fechas conmemorativas que la comunidad universitaria creía conveniente celebrar, se protagonizaban efusivos encuentros teóricos (charlas, conversatorios, etc.), con un final artístico (folklórico). En estas actividades universitarias también se desarrolló una práctica interconectada entre grupos universitarios bajo el sistema del ayni¹³⁴.

2) Los ámbitos populares.- Otro sector importante muy frecuentado por los sikuris universitarios y por los grupos barriales, son las actividades en los ámbitos marginales de la ciudad de Lima, realizados por distintas organizaciones populares como comedores, mercados, asentamientos humanos, gremios sindicales, etc. Este tipo de acciones fueron muy comunes por la época, eran masivamente aceptadas y estaban sustentadas en la gratificación que generaba el hecho de haber cumplido conscientemente con el pueblo. Esta especie de expiación colectiva generaba satisfacción espiritual al integrante y otorgaba al grupo cierto nivel y respaldo moral con su carácter clasista. El carácter e innumerable cantidad de presentaciones de este tipo forman parte del grato recuerdo que estas generaciones suelen contar como grandes logros, y consideran que se trata de una de las actividades que los conjuntos de hoy en día han perdido. Sin embargo, este tipo de acercamiento continúa hoy en algunos conjuntos más que en otros; como decíamos,

¹³⁴ El ayni fue un “sistema” de “ayuda recíproca” incásica que fue recuperado y “reinsertado” como una forma de apoyo y reciprocidad mutua entre las instituciones de folklore.

existen todavía agrupaciones que mantienen caracteres de los conjuntos ochentistas, sobre todo los que siguen ligados a proyectos ideológicos de izquierda.

Las “bajadas”.- Una actividad muy particular y común en estas agrupaciones fueron las “bajadas”. Estas fueron (son) presentaciones propias y voluntarias que se realizaban con el fin de conseguir fondos económicos, toda vez que no se cobraba por las presentaciones que realizaban pues casi siempre eran en los sectores y organizaciones populares. Entonces se recurría a estas estrategias de recaudación económica que dependía de la voluntad del público, consistía en escoger un lugar estratégico (mayormente algún mercado), calles populosas o centros comerciales donde el día y la hora programados se realizaba un pasacalle artístico tocando sikuri, mientras que alguno de ellos recolectaba la voluntad del público. Lo recogido no solo podía ser dinero sino también se recibía mercancía que el público podía ofrecer, en este caso los mercados resultaban ser lugares de provisión de comestibles. En todos los casos se acompañaba con un discurso en favor del arte popular y las luchas del pueblo, junto a una exhortación de rechazo a la alienación cultural; con ello se buscaba alentar una colaboración del público.

3) Los Encuentros de Sikuris Metropolitanos (años 80).- Estos encuentros, principalmente artísticos, nacen entre mediados y fines de los años 80 como resultado del crecimiento metropolitano y empujados por la negación de la AJP para participar en el Túpaq Katari, pero bajo el mismo modelo, aunque buscaban distinguirse críticamente de estos. Por ejemplo, se decía que no se cobraba la entrada, la organización era democrática (frente al autoritarismo y arbitrarismo de la AJP) y se acompañaba este encuentro con discusiones teóricas. José Falcón (2011), que puede dar testimonio de este evento, complementa sobre el tema:

Los Encuentros de Sikuri Metropolitano nacen con objetivos no solamente artísticos o de difusión, sino con una opción de cambio social planteada inicialmente en la propuesta de Bases de Unidad alcanzada por los grupos Sumaq Llacta, Inkarrí y Kunanmanta, fue el 16 de octubre de 1988 en la plaza Manco Cápac que se realizó el I Encuentro, que en sus últimos años (1994) quedó sólo en muestra artística, no pudo concretar las bases de unidad propuestas, por estar inmersos ya en la crisis que se avecinaba.

En realidad los encuentros debían ser una de las acciones de la Coordinadora de Sikuris Metropolitanos. Esta “organización” se formó con la intención de agrupar y potenciar el trabajo de los conjuntos de sikuris no puneños, los cuales ya se consideraban en la capacidad de poder organizarse de manera gremial frente posiblemente a la comunidad que tenían los regionales con la AJP al frente. Sin embargo, estos encuentros que llegaron a seis versiones (seis años), fueron los únicos resultados de la Coordinadora, puesto que cuando se intentó “coordinar” otros proyectos, las reuniones se convirtieron en largas y tediosas discusiones de confrontación ideológica, sobre todo enrevesadas con el tema del arte popular y el papel que les correspondería. Sobre esta organización también Acevedo, testigo de la misma, dice:

Una de las principales actividades impulsadas por la Coordinadora fueron los Encuentros de Sikuris Metropolitanos y, por un breve período, los Encuentros del Cono Norte. El mismo año 1988, en que se crea la Coordinadora, se realiza el I Encuentro de Sikuris Metropolitanos. Estas confluencias eran realizadas al aire libre en lugares como la Plaza Manco Cápac o el Parque del Trabajo; o en escenarios cerrados, como la Carpa Tacna. A ellos concurrían los más representativos grupos de sikuris capitalinos y una buena cantidad de

público. El ingreso gratuito a los Encuentros les demandaba no sólo autofinanciarlos, sino un gran despliegue en tareas de organización y publicidad. Labores que eran repartidas entre las agrupaciones más activas. Entre 1988 y 1994, que tuvo vigencia, logró organizar hasta seis diferentes encuentros.



Los escenarios marginales y populares fueron y siguen siendo uno de los escenarios favoritos de los conjuntos metropolitanos, se condice con el discurso a favor de las clases populares y andinas y en busca del cambio social en busca del socialismo.

4) Los Encuentros Inkari (años 2000).- Este nuevo espacio aparece en los años 2000 a partir de un claro conflicto con la AJP. Para estos tiempos los conjuntos metropolitanos se habían convertido en actores principales de los Encuentros Túpaq Katari y algunos desacuerdos con sus organizadores originaron que en el Encuentro del año 2003 ciertos conjuntos metropolitanos no solo se resistieran a participar, sino hicieran una especie de “boicot” en las puertas del local. Este hecho obligó a la realización de reuniones convocadas por estas agrupaciones, planteando nuevas espacios de participación. Si bien colectivamente no se llegó a algún acuerdo, dos o tres conjuntos, autodenominándose “Confraternidad de Sikuris y Sikumoreños” programaron un tiempo después (2004) el I Encuentro de Sikuris Inkari que se llevó a cabo en el distrito de Santa Anita. Por algunos formatos distintos que presenta, han logrado diferenciarse de los encuentros Túpaq Katari y ya se han realizado diez versiones de estos (diez años) hasta la actualidad (2013). Principalmente se distinguen por su carácter literal de “encuentro” no concursable y por su descentralización, es decir se lleva a cabo sobre la base de una localía que lo asume algún conjunto, y este se encarga de llevar el Encuentro a su lugar de acción, que normalmente es en algún “cono” de la ciudad de Lima, lugar alejado del centro de Lima. De esta manera se ha ido incorporando a la organización a nuevos conjuntos de sikuris, los que por supuesto hasta el

momento han sido de formato metropolitano. Sin embargo, la membresía y los “dueños” naturales de este evento son desde el inicio la ACCSM y el conjunto Josafat Roel Pineda. En lo que interesa al presente trabajo, podemos seguir encontrando rezagos de la visión clasista del arte:

Se define como Encuentro por ser un espacio diferenciado en que confluyen las instituciones difusoras del siku consolidadas y/o emergentes buscando fortalecer los lazos de amistad, colaboración y unión entre sus participantes y evitando siempre los objetivos económicos, políticos y de competencia durante su realización. 2) Se consolida como un espacio descentralizador al trasladar año a año a lugares en que se evidencia el surgimiento de la práctica del siku o zampoña de uso colectivo¹³⁵.

Este encuentro de sikuris ha tenido en algunos años bastante acogida de los conjuntos metropolitanos, a los que estaba dirigido inicialmente. Sin embargo, también se han ido incorporando a conjuntos regionales, incluyendo la AJP. En el 2004 se realizó en el cono este de Lima (Santa Anita); en el 2005, en San Martín de Porres (SMP); el 2006, en Huaycán (Ate Vitarte); el 2007, en San Juan de Lurigancho (SJL); 2008, en Lima Cercado; 2009, en SMP; 2010, en Ventanilla (Callao); 2011, en SJL; 2012, en Manchay (Pachacámac), y 2013, en Campoy (SJL).

6.2. Los escenarios regionales.- Podemos distinguir: 1) Las fiestas patronales y 2) Los Encuentros de Sikuris Túpaq Katari.

1) Las fiestas patronales.- El espacio más importante en los años 80 para los conjuntos metropolitanos fue el de las fiestas costumbristas de los migrantes altiplánicos en Lima (también llamadas fiestas patronales o regionales) y otros diversos encuentros festivos (inclusive los eventos cotidianos como matrimonios, cortes de pelo, cumpleaños, etc.). Estos momentos culturales en las décadas iniciales de su desarrollo en Lima, eran escenarios muy característicos de la cultura puneña en Lima, de alto contenido costumbrista y, por lo tanto, casi únicos momentos de aparición de los sikuris regionales como también de diversos rituales propios de la cultura migrante. De esta manera estos espacios representaban para los grupos metropolitanos una fuente de vasto aprendizaje cultural, el lugar perfecto donde se podía aprehender la cultura tradicional altiplánica vía la “vivencia”, para poder conocerla, respetarla, practicarla y difundirla.

Los grupos metropolitanos intentan participar artísticamente en estos, por lo que buscan ser invitados. En cuanto hay una invitación se esfuerzan por ofrecer una buena actuación que, indudablemente, manifiesta esta obligación de auto considerarse portadores de esta tradición altiplánica (aun cuando en su mayoría de casos los alferados o encargados de los eventos no tengan ideas específicas sobre el sikuri). Sin duda, esta es la oportunidad de legitimarse como portadores o representantes del sikuri. Estos escenarios regionales revitalizan y empujan a una mejor preparación a los grupos metropolitanos en la medida en que no solo generan entusiasmo y deseos de participación entre sus integrantes. Entonces, por lo que muchas veces las

¹³⁵ Folleto de presentación del IX Encuentro de Sikuris y Sikumoreños Inkari 2012, organizado por la *Confraternidad de Sikuris y Sikumoreños*.

presentaciones en otros escenarios no tienen la importancia y trascendencia que obtiene una invitación a una fiesta patronal puneña.

Sin duda, la búsqueda de los escenarios regionales es la búsqueda de legitimidad y realización artística. En esta búsqueda es que los grupos universitarios adquieren un doble carácter, pues además de tratarse de agrupaciones que representan al sikuri (por ello se esfuerzan para hacerlo lo más fidedigno posible) en un trabajo de difusión y enseñanza, se convierten al ingresar al espacio regional en grupos en sí mismos, donde no buscan “representar” sino “ser”.

Las fiestas patronales, son eventos festivos que se realizan en honor al santo patrón de un pueblo (una virgen o un santo). Estos acontecimientos son considerados “expresiones de religiosidad popular” porque se trata de eventos no institucionalizados formalmente por la iglesia católica pero que por la devoción, los contenidos y formas cristianas que contienen, son reconocidos y valorizados como tal. Posiblemente el único evento solemne sea el ritual cristiano de la misa, más allá, son momentos altamente festivos llenos de música, danza, comidas y bebidas. Son, eso sí, eventos de gran participación popular donde, además de las expresiones de devoción por el santo patrón, como por la fiesta misma, existe un metalenguaje muy rico en contenido cultural: participaciones sociales, acciones e imaginarios, relaciones de poder, identidad, etc.

Los estudios sobre las fiestas patronales reconstituidas en la ciudad por las comunidades de migrantes, nos dicen que estos cumplen la función social de vincular a los inmigrantes con su pasado cultural, de aglutinarlos en su nuevo entorno por medio de elementos y símbolos comunes, tienen también el rol de recrear lazos étnicos y locales, ampliar redes sociales comunes, conservar o fortalecer identidades, relaciones de parentesco y paisanazgo, generar momentos y espacios de distensión y enfrentar el contexto culturalmente inhóspito (Altamirano 1988). Además, desde luego el santo patrón, con el paso del tiempo, ha realmente calado en mucha gente, por ello es válido como expresión de religiosidad popular, donde propiamente cuenta con un gran porcentaje de fervientes devotos, incondicionales fieles que participan con mucha pasión de los rituales, se entregan e imploran a estos santos, agradecen sus “milagros” y cumplen con sus promesas (Marzal 1988).

Las fiestas patronales puneñas re-interpretadas en la capital presentan grandes esfuerzos de “continuidad cultural” desde la consciente realización de algunos devotos, buscan muchas veces continuar con las costumbres y formatos establecidos en el pueblo; sin embargo, es indiscutible el proceso consciente o estratégico de incorporación de nuevos elementos, principalmente por necesidad o presión del nuevo contexto, por ejemplo usar los feriados para el desarrollo de las fiestas. También por la incursión de nuevos y diferentes actores como los grupos de música y danzas que actúan por contratos, y grupos que pertenecen a otras tradiciones culturales o nuevos y diferentes grupos de música (como las orquestas de cumbia, muy solicitadas últimamente). Esto ha hecho muchas veces cuestionar “la tradición”, pero “la fiesta continúa”. Es aquí donde podemos entender la participación de una gran juventud limeña “ajena” por tradición a estas fiestas, como son los sikuris limeños. Estos han empezado a formar parte de la misma desde hace más de dos décadas, también forman parte por lo tanto de su reformulación. En términos culturales, forman parte del nuevo formato de la fiesta patronal puneña en Lima.

2) Los Encuentros de Sikuris Túpaq Katari.- Fue pensado justamente como un espacio para aglutinar y fortalecer a las organizaciones puneñas en Lima y para exhibir sus potencialidades artísticas. El Túpaq Katari es un evento anual que organiza la Asociación Juvenil

Puno (AJP) desde el año 1978, y su denominación refiere al rebelde aymara Julián Apaza Nina, quien se levantó en armas contra el poder español el año de 1781 en el sector altiplánico (Alto Perú):

El primer encuentro se realizó el 1 noviembre de 1978 y en él participaron el Centro Social Conima, Unión Progresista Conima, Sikuris Sentimiento Aymara Inca Mamani, Sikuri Pampa de Amancaes, Sikuri Zona Lago, Chiriguanos de Huancané, Sikuri Unión Moho, Sikuri 10 de Octubre de Yunguyo, entre otros. Desde entonces los residentes puneños en Lima y Callao han venido expresando su cultura y sentimiento aymara quechua¹³⁶.



Desde sus inicios los conjuntos de sikuris metropolitanos buscaron ser parte de las fiestas patronales de los migrantes altiplánicos en Lima. En la figura el CZSM participando en la fiesta en honor al patrón San Miguel de Conima en Villa el Salvador.

Justamente el ser en un inicio un espacio “puramente” regional lo convirtió en una fuente primaria de material artístico para los conjuntos limeños, a los que entonces era común verlos con grabadoras en mano alrededor de los conjuntos que participaban. Por estos tiempos los conjuntos regionales habían empezado a crecer y la competencia incentivaba la diferenciación y la preocupación por todos los rasgos del sikuri en sus pueblos de origen. Así se constituyeron los estilos y sus marcas musicales, como los vestuarios, la instrumentación y el repertorio. En esta medida es entendible la suspicacia que causaron los conjuntos metropolitanos al pretender compartir escenarios con quienes eran sus referentes. Por estos años se cuenta que en los concursos se revisaban los documentos de identidad de los participantes para constatar su

¹³⁶ Bases de los Encuentros de Sikuris Túpaq Katari. Documento emitido por la AJP anualmente convocando a este encuentro.

procedencia o ligazón altiplánica. En realidad no necesitaban tanto de esto debido a que los mismos grupos no se arriesgaban a integrar a los jóvenes limeños, lo que significaría exponer su reputación. Sin duda, los 80 fue una época muy importante para este encuentro que se caracterizó por exponer la mayor cantidad de grupos regionales, muchos de los cuales desaparecerían para los años 90 y 2000:

En los años 70s había solo ocho conjuntos, en los 80s pasaron de 50 el número de conjuntos que participaban en el encuentro, pero como consecuencia la situación política del país en los 90 bajó hasta doce el número de grupos participantes. Sin embargo este año participan más de 30, el sikuri está recobrando fuerza, presencia y número (Medina 2010 s/n).

Habría de pasar más de media década para que los primeros conjuntos metropolitanos, después de una búsqueda constante, fueran parte de este concurso. Sin embargo, el recuerdo de las primeras negativas ha quedado como una huella imborrable, como hemos descrito en los títulos anteriores:

Pero en algún momento creo que el Centro Social Conima que tenía mucho peso, porque siempre ganaba, influyó para que nosotros los Runa Taki participáramos en los encuentros Túpaq Katari, no fue porque la AJP nos permitiera, sino fue por presión (...) por esos años hicieron una categoría aparte, creo que la denominaron “limeños”, y participamos Runa Taki, Kunanmanta y San Marcos o Qhantati Markamasi (Entrevista 1).

La apertura del Túpaq Katari para los metropolitanos también obedece a una presión basada en su crecimiento y mejora artística, pero aun así estos son recibidos como invitados empujando la posterior apertura de una nueva categoría para ellos, diferenciándolos claramente e imposibilitándolos -lógicamente- de competir con los regionales (es decir, entre imitadores e imitados). En los años 90 se puede ver claramente ya una aceptación de los metropolitanos cuando quedan establecidas las dos categorías, las que concursan entre sí paralelamente (metropolitanos o universitarios por un lado, y por otro los regionales), es decir todavía no hay competencia entre estos dos movimientos directamente. Pero para finales de los años 90, la crisis de los dos movimientos era muy evidente, al punto que presionó nuevamente a los organizadores a dar un giro final, eliminar las categorías divisorias y hacer una sola.

Para inicios de los años 2000 los conjuntos metropolitanos prácticamente eran mayoría pues habían podido revertir la etapa de crisis, mientras que los regionales se habían sumergido en una crisis de largo plazo. En el cuadro II-3 se observa que en el Túpaq Katari del año 2001 se presentaron en total 17 agrupaciones, de las cuales 13 eran metropolitanas y solo cuatro fueron regionales. Pero además en esta década este Encuentro presentó nuevos caracteres que lo hacen radicalmente distinto de los 80:

1) Lo principal es que se inicia la directa competencia entre metropolitanos y regionales, es decir desaparece esta división clásica. Esta contundente separación empieza a desaparecer con mucha fuerza en la práctica de los grupos, pues se hace común y fácil que integrantes de uno y otro movimiento integren o toquen en uno y otro sin mayor dificultad. Esta realidad inicia también el cuestionamiento y desuso de los términos clásicos de metropolitanos y regionales para clasificar e identificar al movimiento de sikuri en Lima.

2) Para mediados de los 90 empiezan a ganar fuerza los arreglos musicales camuflados bajo la denominación de “captaciones”, muy de moda por esos años en los concursos altiplánicos. Estos son novedosos productos musicales con referencias a algún género musical altiplánico,

pero en ellos se puede observar nuevos “arreglos musicales” que los hacen atractivos para los concursos.

3) Para finales de los 2000 se ve claramente la presencia de las composiciones musicales, que en el caso de los grupos metropolitanos toman dos vías: aquellas que se rigen bajo el estilo tradicional que toca el grupo, y aquellas que se realizan libremente a manera de un nuevo estilo¹³⁷. Este nuevo fenómeno sin duda nos refleja la crisis de la concepción dura que sobre el estilo se tenía en los 80, y la emergencia de una nueva práctica propia incluyendo el trabajo y composiciones de los grupos regionales que ya albergan libremente a integrantes limeños o ex integrantes de los grupos metropolitanos.

4) Un nuevo rubro aparece ahora en el Túpaq Katari: el encuentro interescolar al que han denominado “José Antonio Encinas” y ya se lleva a cabo algunos años, aunque todavía con asistencia de solo tres o cuatro grupos en promedio.

5) Un nuevo fenómeno captado por estos últimos años es la presencia de agrupaciones de Puno, o integrantes que vienen desde el Altiplano para este concurso, como es el caso del Zampoñistas el altiplano, y por varios años vemos llegar a integrantes para fortalecer a los diferentes grupos de Yunguyo.

6) Los vestuarios han dejado de tener patrones rígidos, en realidad ha sido el primer carácter que ha iniciado un proceso de acelerados y aceptados cambios, frente a los demás rubros del sikuri. En el último título del presente capítulo desarrollamos un poco más este proceso. El periodista puneño Bruno Medina (2010) entrevista a Roberto Aguilar, directivo de la AJP, sobre el Encuentro de Sikuris Túpaq Katari el año 2010:

En el desarrollo de los encuentros de sikuris hay que diferenciar etapas. La primera etapa, desde los iniciales años de 1978, los conjuntos contaban con pocos integrantes, posteriormente se incrementaron el número de conjuntos, hubo un tiempo en la última década del siglo pasado, bajó muchísimo la inquietud de participar en los conjuntos, por la situación política del país y una represión bárbara existente. Tocar sikuri hasta era considerado subversivo, luego del año 2000 ha habido un mayor desarrollo, en Lima se da una simpática creatividad de los instrumentistas, los conjuntos tienen un mayor número de integrantes, y casi la mayoría de los temas con los que participan en los encuentros, son temas propios; ya no se están repitiendo sólo lo que se toca en Puno, aunque siguen estado ligados a la tierra; el estilo se mantiene pero la vivencia es otra, en Puno tienen que entender esto.

Finalmente hay que señalar que los tránsitos en la actualidad han salido del esquema de los años 80 cuando por razones de dificultad, costos e ideales ideológicos se circunscribían a Lima y a los escenarios populares y migrantes. Ahora se les hace más fácil tener una continua relación con los escenarios altiplánicos u originarios. Además por cierto se han inaugurado los tránsitos internacionales con escenarios que también han empezado una similar práctica del sikuri, nos referimos concretamente a Buenos Aires (Argentina), Santiago de Chile y Bolivia a donde los jóvenes metropolitanos han empezado a llegar inter relacionándose con sus pares. Un factor decisivo sin duda es la masificación del servicio de internet, facilidad que ha contribuido a una

¹³⁷ Por ejemplo la A.C. Illariq que por esos años presenta un Cd, incorpora composiciones musicales pero adecuándolas al estilo altiplánico que representan: Yunguyo. En cambio el CZSM, después de su experiencia en el concurso de sikuris en Puno, presenta sus composiciones y arreglos musicales de manera libre y creativa, viéndose forzado a denominar a este producto “estilo San Marcos” al no tener ningún referente.

mayor interconectividad entre estos distantes lugares y el inicio de una nueva de “territorialidad virtual” con la abundancia de páginas como el Facebook.



Aún en la actualidad los conjuntos de sikuris urbanos limeños, tienen dentro de sus objetivos la difusión de su música en los ámbitos populares. En la imagen uno de los conjuntos participando en un encuentro de conjuntos de sikuris en Manchay (Pachacamac).

CAPÍTULO II.2

I ETAPA: LOS 80

LOS INICIOS DE LOS SIKURIS METROPOLITANOS: POSTURAS ESENCIALISTAS E IDEOLÓGICAS, PRÁCTICAS CULTURALES Y MUSICALES ANTI HEGEMÓNICAS: MÚSICA, ESTILOS, JUVENTUD, GÉNERO, FIESTAS Y RELIGION

Resumen

Trata sobre los temas centrales que prefiguran al Movimiento, como la marginalidad regional, discursos y prácticas esencialistas, la influencia de la ideología marxista y la utopía andinista, el rol jugado por el grupo subversivo Sendero Luminoso. Se enfatiza en las prácticas musicales, repertorios, estilos y la construcción de identidades a partir de ello, sus fiestas y relaciones con el ámbito de los rituales y las religiosidades. Un gran elemento simbólico de este movimiento será la presencia de la “mujer sikuri”.

1.- NUEVAS PRÁCTICAS CULTURALES

La juventud que inicia el movimiento construye, a partir del gusto por este tipo de música andina, nuevas prácticas culturales a partir del objetivo de asimilar e imitar a los sikuris migrantes o altiplánicos para difundir luego esta tipo de arte como propuesta cultural en un medio urbano “occidentalizado”. Por ello, los primeros y principales grupos de sikuris metropolitanos que forjaron el movimiento, se caracterizaron por imitar a los grupos regionales y se formaron tomando como referencia a estos pues eran el único modelo que tenían. Más tarde, luego de sacrificadas y pioneras visitas al departamento de Puno, ubicarían como mayor y fidedigna referencia a los mismos grupos altiplánicos.¹³⁸ Mientras que los grupos posteriores tendrán una primera influencia de los mismos grupos metropolitanos, para luego seguir el mismo camino de imitación y referencia de los grupos regionales y altiplánicos.¹³⁹ Es necesario recordar que todo conjunto metropolitano en algún momento de su nacimiento o desarrollo, tiene necesariamente que situarse o definirse artísticamente escogiendo una modalidad y un estilo ya existente en el

¹³⁸ En el caso del CZSM, dos integrantes visitaron la ciudad de Puno en 1985; en el caso de la A.C. Runa Taki, en 1984; los de la A.C. Kunanmanta viajaron en 1982; los de la A.C. Qhantati Markamasi viajaron en 1985 a Yunguyo, y los de la A. C. Illariq lo hicieron en 1986. En la actualidad la visita de la juventud limeña a los conjuntos altiplánicos es una constante.

¹³⁹ Los grupos metropolitanos en la actualidad han hecho más frecuente el viaje a la ciudad de Puno para tomar contacto con grupos afines a ellos. Integrantes de la A.C. Rurarccaya viajan a la Virgen de la Candelaria e integran el grupo 27 de Junio Nueva Era; también suelen asistir a la fiesta de San Miguel de Conima, el 29 de setiembre. Los integrantes del Conjunto Josafat Roel Pineda viajan a la ciudad de Ilave y toman contacto con el grupo Motorizada o 29 de setiembre. Expresión Juvenil, al igual que 24 de Junio, contacta con Melodías de Ilave, Kunanmanta con el grupo Altiplano de la ciudad de Puno; el CZSM, hasta mediados de los 90, toma contacto con Motorizada de Ilave y, en los últimos años, con los Sikuris del Barrio Mañazo y el Zampoñistas Lacustre de la ciudad de Puno.

Altiplano peruano. Es decir, debe tener un referente al cual imitar, el que lo identificará y con el que desarrollará su *trabajo cultural*. Este carácter de ser *organización de reivindicación cultural* le da la libertad de poder escoger más de un referente, más de un estilo, si así lo desea, lo cual es totalmente cuestionado por un sector de los mismos metropolitanos que apuestan por la imitación (asimilación) de un solo estilo. El razonamiento era muy básico: para encontrar la esencia del estilo había que resolverse como tal, por ello reproducir todos los aspectos posibles del conjunto en referencia era totalmente necesario, entre ellos, el que solo se tocara un estilo.

Como venimos observando, este movimiento, al igual que el movimiento folklórico urbano del momento, en la década de los 80 y la mayor parte de los 90, institucionalizó un modo de acción e imaginario caracterizado por un férreo y absoluto respeto a la cultura andina, a sus tradiciones y costumbres; en este sentido, la música, el estilo, los instrumentos, los vestuarios y demás, de los sikuris migrantes o regionales, y más aún de los puneños mismos (altiplánicos), se convirtieron en un irreprochable referente:

“No había ni por asomo la idea de ser autónomos en el arte, de ser nosotros mismos, todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido, aparte que había un gran complejo de discriminación...” (Entrevista 1).

Una característica fundamental es que se tiende a “tradicionalizar” o “milenarizar” muchos aspectos y elementos que los conjuntos de música y danza andinos habían adquirido o reformulado a lo largo del siglo XX, es decir, “recientemente”. Esto es fácilmente explicable, pues líneas antes hemos visto cómo los procesos sociales y culturales, como las migraciones y las políticas gubernamentales (por ejemplo el leguismo de la década de 1920), junto a las corrientes intelectuales y políticas (como el indigenismo y el marxismo), desprendieron acciones concretas en el ámbito social, en las identidades y en la movilización cultural.

La idea casi obvia e innata de estos grupos es el de “representar” o “ser” un buen grupo de sikuris mediante la mejor imitación: parecerse lo más posible a los sikuris regionales o altiplánicos en la modalidad y el estilo escogidos. Esto explica por qué no existen propuestas musicales o composiciones propias en este movimiento en estas décadas, sino hasta los años 2000, cuando ya la idea de cambio o desarrollo musical sikuri había adquirido fuerza y aceptación en Puno, y algunos grupos metropolitanos bajo el mismo patrón de recopilación de “material nuevo” empiezan a imitar esta tendencia. Por entonces adquiere aceptación y fuerza la idea de la composición musical y del estilo propio en los metropolitanos¹⁴⁰.

Por otro lado, en este afán de ser buenos o legítimos portadores y defensores del sikuri de su referencia, el movimiento urbano metropolitano se encuentra en pretensión constante de compartir y ser parte de los escenarios o espacios propios de los grupos regionales, básicamente de sus fiestas patronales y del concurso de sikuris Túpaq Katari; con esta pretensión principalmente buscaban legitimidad en la colonia puneña y altiplánica. Desde luego que en esta época se percibe una clara evidencia del “arte ajeno”, por ello tienen una mirada y posición subalterna desde la ciudad al sublimado Altiplano. Los metropolitanos consideran al espacio altiplánico la fuente del sikuri, desde entonces se teje esta visión subalterna de considerar todos

¹⁴⁰ El CZSM publicó un CD con composiciones propias que fue presentado en el Concurso de la Virgen de la Candelaria en Puno, el año 2005. Asimismo, la Asociación Juvenil Puno presenta en el año 2003 su CD con composiciones de sus integrantes; también la A. C. 24 de Junio hace lo mismo, presentando dos CDs con nuevos ritmos y arreglos musicales, así como la A.C. Illariq que si bien considera composiciones propias en su CD, se muestra crítica de los “arreglos musicales propios” y se adentra hacia la búsqueda del “estilo Yunguyo”.

los aspectos del sikuri que viene desde el Altiplano como lo óptimo y bueno, mientras que los elementos nacidos de lo citadino son cuestionables.

Otra característica básica de este movimiento es que no se consideran organizaciones exclusivamente musicales. No hemos visto por ejemplo que hayan celebrado el día del músico, sino que se auto perciben como organizaciones sociales dedicadas a un trabajo cultural específico. Por ello validan mucho la participación social y el desempeño o forja de “valores andinos”: participación, identificación, colectivismo, etc. Por ejemplo, nunca se ha observado que un integrante haya sido retirado del grupo por no poder tocar o no aprender a tocar la zampoña o el estilo. Sin embargo, causales de expulsión lo constituyeron acciones de desbordes morales (problemas con el licor, escándalos, indisciplina, etc.), delitos comunes y, en algunas ocasiones y agrupaciones, la separación común por la falta de lealtad a la pertenencia (cuando tocaban en más de un grupo); aunque también fueron causales las filiaciones políticas, sobre todo en los años 80.

2. EL DESENCUENTRO ENTRE LOS CONJUNTOS DE MIGRANTES O REGIONALES Y LOS METROPOLITANOS: ESENCIALIZANDO EL SIKURI

Los residentes (en Lima) han desarrollado actitudes mucho más conservativas acerca de la innovación en la música, precisamente por la distinta naturaleza y distinto significado de la identidad conimeña en la capital. Como resultado parcial del carácter de la competencia formal en Lima, los residentes también han llegado a concepciones de la práctica musical diferentes a aquellas nociones de sus parientes en los ayllus (Turino 1993b: 71).

Los testimonios de los sikuris metropolitanos expresan que en los años 80, cuando empezaban a desarrollarse y conformarse como “movimiento”, fueron marginados, cuestionados o, en el menor de los casos, no fueron bien vistos por los grupos regionales. Estos al parecer expresaron una explícita, masiva y férrea oposición al nacimiento de aquellos novísimos grupos, y se señala a la AJP como protagonista principal de esta oposición¹⁴¹:

La aparición del grupo de sikuris de San Marcos causó sorpresa dentro de la comunidad de sikuris regionales y en algunos de ellos cierto celo. Inclusive tenemos referencias que al interior de la AJP se cuestionó la labor del señor Mamani –que por esos años comienza a liderar la Asociación– en la formación del joven grupo universitario (Acevedo 2003: 44).

Esta posición (de celo y desconfianza) de apariencia ilógica y negativa, se vuelve muy razonable cuando observamos que para esta década los grupos de sikuris regionales, que son parte de la reconfiguración cultural de los migrantes puneños en Lima, les otorgan una vital importancia a muchos elementos culturales tradicionales, sobre todo a aquellos que refuerzan su reconstrucción identitaria en la ciudad, tal es el caso de la música y la danza¹⁴². Muestra clara de

¹⁴¹ En esta aseveración estamos generalizando la postura del movimiento regional, puesto que obviamente hubo voces y personas que apoyaron el nacimiento de este nuevo movimiento, tal es el caso del Sr. Vicente Mamani Hilaraca (miembro de la AJP), considerado fundador del CZSM; y Julián Mamani (miembro de Juventud Turputia), quien enseñó a los sikuris Markasa el estilo inchupalla.

¹⁴² Las fiestas patronales por ejemplo son expresiones de “conquista” y desarrollo de espacios propios en los que recrearon una serie de aspectos de su anterior vida cultural. Desde una visión de la psicología social, se dice que “La pobreza económica produce riqueza emocional, por ello la rápida expansión de las organizaciones de los

este proceso de reaprendizaje y afecto, es la búsqueda y cuidado del **estilo musical** que cada grupo de sikuri va a reconstruir y exhibir con efusividad y prominencia. El tema del estilo se convirtió desde entonces en parte esencial de la identidad grupal que se reconstruyó en Lima, recuperando sus rasgos y continuando con sus diferencias, competencias e identidades localistas o étnicas altiplánicas. Este proceso va acompañado de un *meta discurso* dirigido a valorar el pasado y la tradición, que se traduce en la búsqueda de la autenticidad y originalidad del estilo aunque sea en el discurso, aunque la práctica migrante impondrá grandes dosis de reinterpretación propias de los “nuevos limeños” (muy lejanos de una auto conciencia de ellos mismos). Estamos convencidos de que si la música en sus lugares de origen son los vehículos con que transitan sus rutas culturales, y las marcas de estos son sellos de identidad, en Lima, pese a la afanosa “búsqueda de la música y el estilo auténtico” en sus discursos, se asiste a una inconsciente reinención de esta. El discurso disfraza los nuevos tránsitos por donde se mueven estos vehículos, así como sus nuevas marcas¹⁴³.

Para el caso de Conima es muy explícita la experiencia de Thomas Turino (1993b), quien describe los esfuerzos de los grupos conimeños en Lima, en especial del Centro Social Conima, por captar y aprehender el estilo de Qhantati Ururi al que consideran el “original” estilo conimeño, al punto que se niegan a realizar algún cambio y más aún a componer temas propios, siempre en pro del objetivo de “sonar como Qhantati”. Pero finalmente en un encuentro en el pueblo de Conima, hacia 1985, entre el Centro Social Conima y el mismo Qhantati Ururi se descubrieron que sus “toques” eran o sonaban diferentes:

La gente de los ayllus consideraron a los miembros del Centro Social –“los limeños”– extraños en el contexto de Conima (p. 248). Mientras los miembros de Qhantati consideraron a los residentes (del Centro Social Conima de Lima) ser extraños en Conima, ellos eran claramente percibidos como extraños con relación a los grupos de sikuris no conimeños en Lima (p. 248). En esta reunión, tal vez más que en cualquier otro momento del que duró la visita de los residentes se notaron con claridad las principales diferencias en estilo social y en orientación ideológica que había entre los miembros del Centro Social y la gente más vieja de los ayllus (Turino 1993b: 242).

Resultado de este contexto de recuperación e identificación cultural es la proliferación de las fiestas tradicionales (patronales) o de los encuentros de inventiva moderna urbana (festivales y concursos) que genera condiciones para la aparición, desarrollo y competencia entre los grupos de sikuris, fenómeno que le otorgó mayor imprescindibilidad al papel del estilo y momentos en los cuales se llegó a idealizar ciertos caracteres o elementos de este¹⁴⁴. En este sentido tiene relevancia el papel esforzado y creativo de la Asociación Juvenil Puno que organiza el más grande, tradicional y concurrido concurso de sikuris de Lima (“Túpaq Katari”). Este se convirtió, en las décadas de los 70 y 80, en un punto de gran encuentro, pues se impulsó la aparición de nuevos grupos de sikuris así como el crecimiento de los ya existentes, y principalmente fomentó

barrios marginales produciendo cultura, renaciendo tradiciones, es decir de la necesidad nacen virtudes”, en Manuel Castillo y Víctor Carranza (2002).

¹⁴³ Turino menciona que la música en Conima “da sentido a sus vidas” (Turino 1993: 5), de acuerdo a esto podemos decir que el nuevo sentido de vida en las urbes concitará necesariamente una nueva dimensión de la música.

¹⁴⁴ Esta etapa de recuperación cultural, se caracteriza por el afán de investigar y recuperar música y danzas tradicionales, otorgándoseles mayor valor a aquellas “más antiguas”; este proceso llevará en muchos casos a reinenciones o invenciones de muchas danzas y música.

una prioritaria atención a los estilos bajo el argumento del rescate, conservación y difusión de lo más auténtico del sikuri. Asimismo, participó en la re-construcción de las identidades locales y étnicas y de sus estilos musicales. De este fenómeno se desprende un celo étnico o local que tiene por objeto impedir la enajenación de las tradiciones, específicamente se trata de legitimar su música e impedir que otros grupos ajenos (específicamente los conjuntos metropolitanos) pretendan imitar su música, su estilo, con el riesgo de ser *tergiversados* y *comercializados*. Por **tergiversación** se entiende la equivocación en el momento de la imitación o representación de la actividad artística (olvido o descuido de elementos que da vida a la expresión, sea musical, danzario, vestimenta, acciones, etc.). El cuidado de no caer en la tergiversación justamente es el inicio y el camino del esencialismo en el sikuri metropolitano, llegando a basarse en la “convivencia” para captar lo “más profundo” o “la esencia del sikuri”, y así convertirse en verdaderos portadores y difusores del mismo. Por **comercialización** se entiende a la ética y al artista comprometido, quien hace dirigir su arte hacia las poblaciones populares sin cobrar, sin hacer negocio. Estas quejas en realidad forman parte del discurso andinistas y de las ideas de la izquierda que reclama e incentiva el respeto a las tradiciones y el carácter de clase del arte.

Esta oposición de los grupos regionales que fue más directa y conscientemente expresada por los sikuris 27 de Junio AJP, pues se encuentra dirigido básicamente a impedir que los grupos urbanos limeños (ajenos a la cultura altiplánica) se involucren en “sus” dinámicas y espacios sociales, también rechaza la posibilidad de que estos sean considerados o se auto consideren portadores o difusores del sikuri (de un arte que “no les pertenecía”). De esta manera los grupos metropolitanos a pesar que ofrecían la imagen del “buen protector”, fueron en muchos casos considerados organizaciones con fines políticos,¹⁴⁵ comerciales o casuales; además culturalmente se presentaban muy dispares, ajenos. Esto lleva a un temor razonable: terminarían tergiversando el sikuri (en particular el estilo musical) y comercializando o haciendo uso político de este¹⁴⁶.

De esta manera es comprensible que los grupos de sikuris limeños, desde sus primeras presentaciones en público, fueran objeto de miradas de desconcierto, que luego se llenaron de suspicacias y, más tarde, de cuestionamientos sobre sus roles, objetivos y prácticas. La visión negativa de los grupos de sikuris metropolitanos generada en un primer momento entre los grupos regionales y sobre todo por la AJP, se desarrolló pese a que los metropolitanos se esforzaban en explicar su real compromiso e identidad con la cultura andina, con la altiplánica. Es posible que su discurso altamente ideologizado o político y su exacerbado “amor por la cultura andina” no ayudaran mucho a una mejor conexión con los espacios de migrantes altiplánicos en Lima; sin embargo, distinta será su conexión con los espacios altiplánicos, donde serán mejor recibidos, expresando claramente una diferente posición entre el sikuri altiplánico y el sikuri regional (migrante) que ubicaremos más adelante.

¹⁴⁵ Hemos citado ya que los primeros estatutos de los grupos metropolitanos explicaban claramente que el objetivo esencial de su trabajo cultural estaba dirigido a lograr la transformación de la sociedad peruana rumbo al socialismo.

¹⁴⁶ Sabemos que cuando a los lugareños se les pregunta por caracteres de sus costumbre o tradiciones responden generalmente “porque es así”, “porque así es la costumbre”, “porque viene desde los abuelos”, etc., siguiendo la idea de legitimarlos vía la temporalidad histórica. Sin embargo, no pocas veces observamos cómo muchas de estas expresiones no fueron creadas o recreadas a lo largo del siglo XX.

2.1. El desarrollo del conflicto

Empecemos por recordar las características y etapas del desarrollo de los grupos de sikuris regionales o migrantes. La primera generación o el primer momento se caracteriza por una tímida actividad artística; hasta entonces, nos dice Turino, los unificaba el deporte, el fútbol¹⁴⁷. Estos son los años 60 y 70 cuando exhiben un carácter muy costumbrista, por lo que se remiten a actuar o aparecer en “espacios cerrados” en fechas o fiestas puneñas reproducidas en Lima, como las fiestas patronales, aniversario de sus clubes y otras actividades sociales y familiares como los ritos de pasaje: cumpleaños, corte de pelo, matrimonios, etc. En esta etapa lógicamente todavía no encontramos la existencia de los sikuris metropolitanos, tampoco los grupos migrantes muestran un interés incisivo por recuperar y exhibir elementos de su identidad provinciana localista y menos sobre su identidad musical (el estilo). Este proceso de efusiva querencia “por lo suyo” se desarrolla más adelante, hacia finales de los 70, y en especial a lo largo de la década de los 80, cuando se multiplican y fortifican los grupos, se incrementan los integrantes, las presentaciones artísticas, las fiestas tradicionales en Lima, las competencias, etc. En este aspecto la AJP cumple un rol fundamental en la medida en que dirige su accionar en la promoción del sikuri también en el espacio regional; principalmente mediante los concursos “Túpaq Katari” dinamiza, promueve y casi convierte en actividad de moda entre los migrantes al sikuri; entonces la competencia y la diferenciación musical se hace más creciente e importante, desarrollando así un gran interés por el estilo musical y el repertorio que empieza a identificar al grupo y el grupo a la región natal o a algún grupo de la región natal. Esto por supuesto significó desarrollar una mirada más atenta hacia los elementos culturales provincianos que habían sido casi olvidados en el proceso de la migración y por los resquemores a lo que obligó la ciudad criolla de Lima, proceso que se le identificó como aculturación¹⁴⁸:

El cambio de los deportes por la interpretación musical señala entonces los sentimientos positivos cada vez mayores que los migrantes tienen con respecto a la presentación en público de su identidad serrana... (Turino 1992: 447).

Para comienzos de los años 80, la existencia de decenas de grupos de zampoñas que representaban a unas zonas altiplánicas más que a otras y la competencia, motivó una preocupación más profunda sobre distintos aspectos y elementos del sikuri (vestimenta, pasos, desplazamientos, toques y timbres, instrumentación, repertorio, etc). Desde entonces los grupos regionales, y más aún los sikuris 27 de Junio AJP, promovieron explícitamente la recuperación y continuidad de esta y otras tradiciones altiplánicas, lo que dio como resultado la participación masiva de este movimiento regional en diversos eventos: fiestas patronales, festivales y distintas presentaciones donde los grupos son requeridos. En adelante se ve una atención mayor al aspecto musical, siempre en procura de una representación fiel (por lo menos de acuerdo al discurso de la

¹⁴⁷ “Aproximadamente desde 1975 realizan un cambio de actividad social; de los deportes, del fútbol —que hasta entonces era su principal actividad— a la música, a los sikuris, como una actividad unificadora y emblemática” Thomas Turino (1992: 446)

¹⁴⁸ Esta época de recuperación de la música sikuriana, sucede también en el Altiplano. Según Valencia Chacón, para los años 80 se había reducido al máximo la presencia de los grupos de sikuris. En la década de los 90 las fiestas costumbristas y los concursos se abarrotarían con la presencia de muchos grupos de sikuris, y lo que es más, con nuevas propuestas musicales.

época) de la modalidad y el estilo de origen¹⁴⁹. En este proceso, la AJP se preocupó por complementar la práctica musical con el aspecto teórico; entonces los muy conocidos “conversatorios” sobre temáticas del sikuri serán otro tipo de actividades profusas del movimiento. De esta manera, en una aparente postura etnocéntrica, evidencian cuestionamientos ante la emergencia de agrupaciones de sikuris conformadas por jóvenes urbanos metropolitanos (no puneños) que empezaban a tocar e investigar sobre su música. Fueron criticados y desmerecieron sus intenciones. Además se desarrolla la natural desconfianza de los migrantes respecto de los limeños que buscaban tocar su música y ser parte de sus espacios artísticos:

Los conimeños viejos en los ayllus como los residentes en Lima sienten que los conjuntos no conimeños, no deben usar sus composiciones y estilo (...) esto se convirtió en un problema después de que la gente joven en las ciudades, sin ninguna conexión con Conima, comenzó a tocar su música. Esto está considerado como robo y amenaza contra su identidad... (Turino 1993b: 79).

Los puneños manifestaron abiertamente su discrepancia frente a la interpretación del siku por parte de los no puneños (Timaná 1993).

Jaime Montaña, connotado asociado de la AJP, manifestó que “Los sikuris metropolitanos son algo que está de moda y como tal, pasará”, y agregó: “Los sikuris metropolitanos y los grupos de música Latinoamericana son las dos caras de la misma moneda” (Suárez 2007: 258).

En la etapa de mayor auge del movimiento regional en Lima (los 80), obviamente desarrollaron lazos étnicos o culturales más coercitivos de mayor protección sobre lo que consideraban “suyo” y se hicieron más impermeables a personas ajenas como los sikuris metropolitanos que recién emergían “sospechosamente” con bastante curiosidad por esta música altiplánica marginal, y más aún, con una aureola que los acompañaba: la ideología de izquierda. Muy por el contrario para los metropolitanos ser parte de los espacios regionales se hacía cada vez más atractivo, pero pronto se dieron cuenta que no era posible integrar algún conjunto regional fácilmente¹⁵⁰. Entonces no quedó más que buscar momentos de interacción con los regionales en los que posiblemente podían tener momentos de inclusión. En esta relación subordinada algunos tuvieron la oportunidad y experiencia (casi sublime) de tocar con alguno de estos conjuntos (acción muy preciada y conocida como “vivenciar”) que les valió para justipreciarse por ello:

Yo llegué a tocar con 4 o 5 grupos regionales por esos años cuando así nomás no tocaban los metropolitanos con los regionales, toqué con los Amautas, Claveles, Sikumoreños de Lampa, los Aymarás (Entrevista 6).

Pero, paradójicamente, muchos de los integrantes de los conjuntos regionales o de la AJP y que de alguna manera se presentaban como los representantes o portadores del sikuri altiplánico en Lima, no habían aprendido a tocar la zampoña sino residiendo en la capital, recién en esta época en que la zampoña y el sikuri se habían puesto de moda:

¹⁴⁹ Un primer y rápido conteo nos permitió saber de la existencia de más de cincuenta agrupaciones de sikuris regionales, desarrollando, exhibiendo y compitiendo con sus respectivas modalidades y estilos.

¹⁵⁰ Asimismo, aproximadamente una década después a los nuevos jóvenes puneños-limeños les sería más atractivo integrar los grupos de danzas de trajes de luces (como la saya o caporal y las morenadas), dejando al sikuri como una expresión relegada.

Sólo una pequeña minoría de los conimeños que participan en la agrupación musical (sikuris) del club tenía experiencia en la interpretación antes de abandonar la sierra. La mayoría no aprendió a tocar sino hasta que se unió a una de las agrupaciones musicales de los clubes conimeños luego de permanecer años en Lima. Algunos lo hicieron en una fecha tan reciente como 1980 (Turino 1992: 448).

Por lo tanto, desde la antropología interpretativa, “sikuris urbanos” se trataba en realidad de “nuevos sikuris” (urbanos), puesto que no solo aprendían el sikuri en Lima, sino que mucho de sus conocimientos musicales y teóricos provenían muchas veces de los ámbitos metropolitanos. Pero su condición sanguínea o sus lazos de parentesco que indicaban pertenencia cultural, fueron irrefutables y absolutos para otorgarles la legitimidad de “verdaderos sikuris”. Los vínculos sanguíneos tendrán entonces un valor enajenable que ni los provincianos de otros pueblos (sus hermanos del Ande), y peor los limeños, podían adquirir:

En los albores del movimiento, sin embargo, tuvieron que vencer muchas trabas no sólo por la inexistencia de apoyo de alguna institución del estado; sino también por la incompreensión de algunos puneños –no todos, ciertamente– que planteaban que el arte del sikuri era propiedad exclusiva de ellos y que, por lo tanto, el resto de los que lo practicaban eran profanos (Acevedo 2003: 60).

Pese a esto, la aparición de grupos limeños, metropolitanos, que “utilizaban” o se “servían” de este peculiar arte para reivindicar las tradiciones y la cultura andina, despertó en ellos una desconfianza “natural” que desprendió acciones como: 1) No se permitió integrantes metropolitanos entre sus filas. Públicamente se sabía que los grupos regionales no contaban entre sus filas con integrantes de grupos metropolitanos, más aún cuando aquellos participaban en los concursos Túpaq Katari, donde se llegó a exigir el documento personal para verificar no solo la procedencia, sino porque además el grupo corría el riesgo de ser cuestionado, ridiculizado o menospreciado por tener que contar con gente limeña para competir:

El año 92 o 93 yo toqué con los Amautas de Huancané en el Túpaq Katari –donde quedamos segundos–, toqué con el nombre de Óscar Tito Mamani (se ríe), entonces no se podía tocar si no eras de Puno y los grupos regionales tampoco aceptaban así nomás a nadie; pero cuando los Amautas vieron que yo tocaba bien, me invitaron. (Entrevista 6).

2) No los dejaban grabar sus ensayos y/o presentaciones. Al saber que los grupos metropolitanos “copiaban” sus temas para ampliar sus repertorios, muchas veces se opusieron a entregárselos y no les permitían grabar. 3) Cuestionaban o criticaban las interpretaciones de los conjuntos metropolitanos como “malas imitaciones”, los regionales tuvieron la concepción de que las interpretaciones o ejecuciones musicales de los metropolitanos eran de por sí mal hechas por una suerte de pecado original. Las críticas más generales son: “chillaban” la zampoña al tocar (es decir falta de propiedad en la ejecución), no tocaban con fuerza (peor si contaban con mujeres en la agrupación), “corrían” al tocar (es decir falta de imitación del ritmo), etc.

Creo que un aspecto fundamental es que los sikuris metropolitanos nunca deslindaron si eran agrupaciones que *imitaban* a los sikuris (regionales o altioplánicos), o si eran agrupaciones de sikuris *en sí*. Para los regionales eran principalmente lo segundo con un poco de lo primero; es decir, eran considerados como grupos de sikuris propiamente pero que a la vez tenían que imitar sus estilos, así que su crítica más fuerte estuvo dirigida al hecho de que estos no ejecutaban con

propiedad el estilo y las demás tradiciones del siku altiplánico que decían practicar. La crítica era más grave si tocaban dos modalidades o estilos a la vez. La visión regional inicial de desaprobación del sikuri metropolitano tiene que ser entendida, más que esencialista, como una acción natural de autoestima, aunque sus acciones simplistas expongan lo contrario, puesto que bastaba solo tener sangre puneña para que “brotara el espíritu sikuri”, y esto lo portaban los jóvenes puneños aunque aprendían a tocar recién en Lima o en los conjuntos metropolitanos. Al parecer aquellos jóvenes sí estaban naturalmente “aptos para captar” todos los caracteres de la música sikuri porque tenían “sangre puneña”. Al final, el cuestionamiento se concretaba en que no podían o no debían tocar quienes no procedían geográficamente de Puno:

Los puneños argumentaban que el siku era aporte del hombre quechua aymará y que los no puneños tergiversarían su música (como lo venían haciendo los grupos latinoamericanos), desatándose un debate de si debían tocar o no los que no eran de Puno (Tarrillo 1991 s/n).

2.2. La Asociación Juvenil Puno (AJP) en el conflicto

A pesar de estar más cerca de la AJP ideológicamente, los grupos limeños no fueron invitados a participar en el prestigioso evento Encuentro de Sikuris Túpaq Katari, y la hostilidad hacia los no puneños tocando música de flautas de pan, comenzó a disminuir solo alrededor de 1985 (Turino 1985: 148).

Pero esta desconfianza –al que hemos llamado “natural”–, se habría tornado más elocuente con la participación de la Asociación Juvenil Puno, la cual, al parecer, manifestó una postura crítica sobre la aparición de aquellas agrupaciones¹⁵¹: “El rechazo hacia los sikuris metropolitanos, no vino de los grupos regionales, vino de la AJP, ellos ideologizaron el rechazo...” (Entrevista 1). Desde una perspectiva altamente etnocéntrica, catalogaron como no facultados para tocar esta música a aquellos que no “tenían sangre puneña”, y a los que sí, buscaron convocarlos:

Sucedía que los de la AJP empezaron a llevarse a su grupo a todos los puneños que veían en otros grupos, les hacían a un costadito y les decían “tú que eres puneño por qué estas tocando con este grupo, ven a nuestro grupo que todos somos de Puno” y así muchos se fueron, probablemente ahí se sentirían mejor, no sé. Hubo varios casos (Entrevista 1).

Públicamente sus temores se basaban en el probable “uso comercial” y la poca rigurosidad o seriedad con que tratarían a este “milenario” arte. Esto generó por supuesto respuestas inmediatas de parte del movimiento metropolitano que, además de procurar no dar razón a las críticas (tuvo cuidado de no caer en la “comercialización” y buscó realizar “con seriedad sus trabajos”¹⁵²), bosquejó críticas a la AJP atribuyéndole que buscaba adjudicarse los derechos casi

¹⁵¹ Al respecto no hemos encontrado documentos, escritos u otros desde la posición de la AJP sobre su oposición al movimiento metropolitano, en cambio sí existen escritos desde los conjuntos afectados. Además en el movimiento metropolitano es pública y testimonialmente conocida la postura crítica de la AJP sobre el tema.

¹⁵² El asunto llegó a extremos varios. En 1994, por ejemplo, el Conjunto de Zampoñas de San Marcos fue premiado por obtener el segundo lugar en un concurso organizado por Radio Inca, con la posibilidad de grabar una producción musical. Después de varias asambleas donde se puso en tela de juicio la comercialización o

de propiedad del sikuri. El documento elaborado por la Asociación Cultural Kunanmanta en 1985 es claro al respecto:

Los miembros de la AJP siempre han manifestado o mostrado una actitud hermética, chauvinista, de complejo de superioridad, atribuyéndose un carácter paternalista, propietaria de la cultura puneña y específicamente de la zampoña, calificando a nuestras instituciones de snobistas, simplistas y que el estilo de nuestra interpretación musical corresponde a aquella que se utiliza para fines de comercio¹⁵³.

La AJP, como ya lo hemos señalado, es recordada por tener una actitud de férrea defensa de la cultura aymara, sobre todo por cuestionar la utilización del sikuri con fines de lucro, entre las cosas que cuestionaban estaban por ejemplo los grupos llamados de música latinoamericana y los que realizaban esta actividad como diversión, placer u ocio (es decir, falta de seriedad). Además manifestaban abiertamente la superioridad del arte altiplánico:

Yo creo que la marginación vino de la AJP, porque esta intelectualizaba el hecho social, ponía normas éticas y morales: “no es ético que un no puneño toque zampoña” decían los de la AJP, ellos sacaban sus conclusiones. Los grupos de puneños lo que tenían en cambio era desconfianza a lo nuevo, a lo distinto, al ver que uno que no era puneño tocara su música, pero su desconfianza no era intelectualizada. A veces por ejemplo nos saludábamos con Social Conima y luego de haber tocado y todo, en la borrachera los conimeños reflejaban que no les gustaba que tocáramos su música (Entrevista 1).

El nivel de liderazgo, de desarrollo organizacional y musical que había adquirido la AJP le dio tal vez argumentos para ello, pero con el transcurrir del tiempo y principalmente con la crisis de las agrupaciones regionales, del movimiento sikuriano en general, de la institucionalidad popular, la caída de la ideología de izquierda y la emergencia de nuevas generaciones de integrantes con distintas aspiraciones y concepciones, la AJP cambiaría de posición. Sin embargo, hay todavía integrantes y grupos metropolitanos que parecieran arrastrar una suerte de malos recuerdos, por lo que muchos cuestionamientos sobre el papel de la AJP perduran hasta la actualidad:

...la AJP invita a los metropolitanos (a los concursos Túpaq Katari) por necesidad, pero no porque tuvieran la convicción de que estos grupos hayan aportado algo. Para ellos quizá sea hasta una degeneración. La actitud de la AJP de invitar a los metropolitanos fue una cuestión utilitaria (Entrevista 7).

Esta especie de crítica a los novedosos conjuntos limeños que iban naciendo, se puso de mayor manifiesto cuando la AJP rechaza en un primer momento la participación de los grupos metropolitanos en los concursos Túpaq Katari. Esto generó por supuesto una mala concepción de la AJP, la cual se agravaría cuando muchos integrantes de los grupos metropolitanos llegaron a viajar a Puno, donde paradójicamente fueron muy bien recibidos:

mercantilización que eso significaba y el nivel técnico aún no óptimo del conjunto, se decidió que no se grabaría profesionalmente.

¹⁵³ El grupo Kunanmanta hizo público un manifiesto con ocasión del VIII Encuentro Túpaq Katari de 1985. Manuscrito del año encontrado en los archivos del CZSM.

Cuando tú vas a Puno y te ven tocar es un regocijo para ellos que toques su música, te acogen con cariño y te felicitan. Pero acá ocurre lo contrario, los puneños limeños o los que nacieron aquí son totalmente reacios. Tú quieres grabarlos y te apagan la grabadora, siempre han tenido ese mismo trato hostil... (Entrevista 7).

Estas evidencias han formado una concepción inmerecida de la AJP que perdura hasta ahora. Por ejemplo los integrantes del Conjunto de Zampoñas de San Marcos cuentan que a finales de los años 70, el señor Vicente Mamani, integrante de los Sikuris 27 de Junio AJP, fue cuestionado por su institución por enseñar el sikuri en el Centro de Folklore de San Marcos, quien por estos y otros aspectos se retira de esta naciente agrupación y se dedica plenamente a la AJP, llegando a ser inclusive dirigente nacional. Hipólito Suárez, reconocido integrante de los Sikuris de San Marcos, escribió sobre este punto:

La aparición del Grupo de Zampoñas de San Marcos tuvo repercusiones al interior de los Sikuris 27 de Junio; lo dividió entre partidarios y no partidarios de la tarea que había cumplido Vicente Mamani (Suárez 2007: 257).

Más de diez años después, en 1984, durante la premiación al CZSM por haber obtenido el primer lugar en el XIX Encuentro de Sikuris Túpaq Katari; en su discurso, los dirigentes de la AJP se adjudicaron haber participado en la formación de los Sikuris de San Marcos mediante la participación de uno de sus integrantes (el Sr. Vicente Mamani), quien habría sido designado para esta labor. Estas palabras públicas causaron indignación entre los integrantes del CZSM, quienes hicieron pública una carta aclaratoria en la que procuraron explicar que ellos habían surgido, en todo caso, en contra de la AJP. Además recordaron que la participación del Sr. Vicente Mamani había sido cuestionada por la AJP en su momento¹⁵⁴. Ya muchos años antes, a finales de los 80, Dany Tarrillo, integrante entonces del CZSM, había dejado implícita esta postura contraria de la AJP:

Vicente Mamani, integrante de Sikuris 27 de Junio de la AJP, empieza a dictar zampoña en forma “clandestina” en las aulas del Centro de Folklore de San Marcos, formándose un elenco mixto... (Tarrillo 1991 s/n).

Quizá estos sucesos expliquen por qué la AJP en los mejores años del movimiento sikuriano no fue, y tampoco es, plenamente reconocido en Lima como un hito importante en el nacimiento y desarrollo de los sikuris en Lima, y tampoco en Puno, a pesar de que allí también jugó un papel importante incentivando la aparición de estos novedosos conjuntos mestizos (Turino 1993b). Su papel conflictivo le llevó también a tener discrepancias con los grupos regionales, que masivamente empezaron a cuestionar la organización del concurso Túpaq Katari de la AJP, y muchos se abstuvieron de participar en rechazo.

Por otra parte, a lo largo de los años 80 estos cuestionamientos sirvieron para enrumbar a los metropolitanos como agrupaciones verdaderamente de sikuris y no de “representación o proyección del sikuri”, tanto en el aspecto organizativo como en el aspecto artístico. En este sentido se considera a los grupos metropolitanos de los 80 como los que mejor y mayor

¹⁵⁴ Este documento no hemos podido encontrarlo, pero los testimonios señalan que el CZSM en respuesta a lo que consideraron un agravio, decidió no asistir el año siguiente al Encuentro Túpaq Katari y pensó más bien “volantear” un manifiesto en contra durante el desarrollo de este evento, cosa que no sucedió.

acercamiento han tenido a la técnica artística, especialmente en lo que denominan comúnmente “la asimilación del estilo”. En los años posteriores los conjuntos emularon este carácter del “trabajo artístico” y con todo ello lograron “conquistar” los principales espacios puneños: las fiestas tradicionales y los concursos Túpaq Katari. Tal vez el año de 1983 sea recordado como el punto de inicio de la incursión metropolitana en tan concurridos concursos, ante tanta insistencia pudieron participar en calidad de invitados (San Marcos y Folkuni). Desde entonces el vertiginoso ascenso numérico de este movimiento, el nivel artístico, aunado a la crisis de los conjuntos regionales (de los 90 en adelante), les permitirá participar en igualdad de condiciones en estos concursos como en las diferentes fiestas y fechas propias de los regionales. Por ejemplo, más de una década después, para el año 1999 los grupos metropolitanos llegaron a ser el 80% de los grupos participantes en el concurso Túpaq Katari, y en contraparte, podemos ver a los grupos regionales asistiendo a los diversos eventos que realizan los conjuntos metropolitanos. También las fiestas patronales puneñas reconocen, invitan y hasta tienen preferidos grupos metropolitanos (integrados muchas veces puneños y no puneños indistintamente) y la fiesta de la Chakana Cruz tiene en la actualidad como alferados mayormente a los grupos metropolitanos.

Pero un factor aún más determinante para llegar de una paralela y marginal convivencia entre grupos e integrantes a una confluida y diversa participación entre grupos e integrantes, se encuentra en el nivel de integración social de los integrantes de estos dos movimientos. Es cierto que la –cada vez más fluida– interacción entre integrantes metropolitanos y regionales se desarrolló por iniciativa de los metropolitanos bajo elpreciado proceso de “vivenciar” (aprehender el sikuri) y en la búsqueda de ser reconocidos como tales. En esta activa interacción terminaron construyendo redes de amistad efectivas, haciendo que integrantes metropolitanos empezaran a frecuentar grupos y fiestas regionales, visita que luego los regionales devolverían con ahínco, más aún hacia los años 2000. La amistad entonces fue el eje que potenció estas relaciones sociales, y que tocarían ámbitos tan subjetivos como la identidad. Se constituyeron así lazos muchas veces tan fuertes que conllevaron rápidamente a la aparición de relaciones de pareja, luego a uniones matrimoniales, compadrazgos, apadrinamientos, etc. Es decir, un acercamiento entre estos dos espacios antes disímiles y que hoy sustentan la necesidad de eliminar las fronteras: metropolitano/regional. No olvidemos que un factor determinante es la crisis de integrantes que sufren los regionales, lo que les obliga a aceptar a integrantes metropolitanos en momento de necesidad. También sucede un fenómeno de respuesta, y es que muchas veces los integrantes regionales (principalmente los más jóvenes), en vista de que no existe una actividad constante en sus grupos, deciden frecuentar a los grupos metropolitanos con quienes entablan relaciones. Así, de una participación marginal y paralela llegamos a una heterogénea y diversa entre grupos e integrantes de regionales y metropolitanos hacia los años 2000, aspecto que seguiremos tratando más adelante.

El abismo más grande entre los grupos regionales y metropolitanos fue justamente el hecho de que los primeros se consideraban portadores de una cultura, de un estilo; mientras que los segundos, advenedizos ellos, pensaron que no era difícil compartir esta dimensión cultural del hombre puneño:

...muchos jóvenes (limeños) se acercan a estos grupos (regionales) con intención de querer integrarse y aprender a tocar el siku pero son rechazados y marginados por el sólo hecho de no haber nacido en el altiplano (Tarrillo 1991 s/n).

En este testimonio de un ex integrante del CZSM, veamos un sentimiento y posición de alguna manera marginal de la “condición metropolitana” al escribir la frase “por el sólo hecho de no haber nacido en el altiplano”. Por ello, desde la mirada metropolitana se pensaba que “adquirir el estilo” (del sikuri) significaba básicamente la inmersión del integrante en la cultura puneña, y eso solo se podía realizar mediante el proceso de “vivenciar”. Por ello largas horas de interacción en los espacios festivos puneños fueron acciones furtivas que generaban al integrante mayores niveles de “posesión cultural”, “mayor estatus”, “autoridad artística”. Sin duda interactuar con estos conjuntos regionales significaba adquirir un valor agregado. Y es que obviamente este integrante había hecho no solo esfuerzos por romper las barreras de oposición regional, sino que había realizado grandes esfuerzos de asimilación cultural. Hemos encontrado que muchas veces los metropolitanos emitían opiniones de confrontación y de reacción en contra de las posturas marginales de algunos grupos, pero en contraparte pugnaban por integrar alguno de estos grupos. Vale agregar que por estos años, nunca obviamente un grupo o integrante regional tocó las puertas tan afanosamente de los metropolitanos.

Por lo mismo, los grupos o integrantes regionales no se consideraron en el mismo “status musical” de los limeños pese a que estos muchas veces los habían superado en calidad musical y pese a que muchos de los integrantes regionales habían aprendido a tocar el siku recién en Lima (Turino 1992)¹⁵⁵. Al contrario, en los mejores tiempos del movimiento regional, estos cuestionaron y descalificaron las formas de ejecución y a veces la existencia misma de los grupos metropolitanos: “Es que se notaba por esos años que ‘corrían’ al tocar, estaban como nerviosos, desesperados (...) chancaban, chillaban las zampoñas, eran buenos para tocar más el sikumoreno, porque ahí por lo menos disimulaban sus defectos...”¹⁵⁶.

2.3. La paradoja de la AJP

Desde la teoría freudiana de la personalidad se dice que “la víctima tiende a reproducir los comportamientos de su victimario”, algo de esto encontraremos en la experiencia de la AJP. Thomas Turino en su libro inédito *Alejándonos del silencio: música del altiplano peruano y la experiencia de la migración* (1993), señala la experiencia de la AJP en Conima hacia finales de los años 70, y para nosotros se vuelve un tanto paradójico en la medida en que en el relato se convierte en un conjunto urbano y ajeno para los conimeños: en la reunión que tuvieron el Centro Social Conima (conjunto regional limeño) y el Conjunto Qhantati Ururi, en setiembre de 1985 en Conima (Puno), se comentó que solo los hijos y nietos del Qhantati (incluyendo a los del Centro Social), tenían el derecho y hasta la obligación de tocar este estilo, pero otros no tenían tal derecho y se mencionó específicamente a la AJP (Turino 1993b). Es cierto, César Suaña nos comentó que cuando miembros de la AJP llegaron a Conima en busca del “legendario” conjunto Qhantati Ururi fueron impedidos de grabar la música y que había sido él, como periodista, quien había podido grabar secretamente las primeras piezas para el repertorio de la AJP. Pero luego la

¹⁵⁵ Es obvio que técnicamente una persona puede o no ser más apta, puede o no desarrollar mayores niveles de aprendizaje musical, en este caso de la zampoña. No tiene nada que ver en este tema la procedencia social.

¹⁵⁶ Conversaciones hacia finales de los 90 con los hermanos Chambi, jóvenes de procedencia altiplánica (Moho) e integrantes fundadores de los sikuris regionales Wayna Marka.

AJP fue cuestionada por copiar el estilo y repertorio conimeños, es decir por tocar una música que no le pertenecía (e inclusive fue tildada de tocar mal el estilo Qhantati). Y es que fácilmente sus orígenes urbanos y el fuerte discurso ideológico que la caracterizaba, la convertía en “no confiable”. Por otro, lado la AJP, que hasta estos momentos tocaba la modalidad del sikumoreno, fue atraída por “la novedad” del Qhantati, contradiciendo de alguna manera sus objetivos o principios reivindicativos de “lo más tradicional”, y cayendo en el “mal ciudadano” de la moda. Por ello tal vez la AJP no fue legitimada por los conimeños debido a que iniciarían el mismo proceso que luego van a repetir los metropolitanos: escuchar y copiar en un nuevo contexto. En ambos casos, se trata de un nuevo producto musical y cultural:

El estilo en la ejecución y los valores musicales de la AJP todavía están sutilmente influenciadas por el hecho de que los miembros crecieron dentro de la sociedad urbana peruana; la entonación de sus tropas es un importante ejemplo (...) las actitudes acerca de los ensayos y el énfasis en producir ejecuciones musicales altamente pulidas y “auténticas”, difieren de la manera en que los campesinos rurales en Conima se aproximan a la música. Más obviamente, como los compositores originales de la música, los conimeños rurales no tienen que asumir el mismo tipo de actitud de auto conciencia en cuanto a la práctica artística, ni tienen que preocuparse sobre la autenticidad (Turino 1993b: 243).

Más aún, los conjuntos regionales también participan de esta diferenciación entre los conjuntos originarios (como Qhantati Ururi de Conima) y sus representaciones (como la AJP). A partir del contacto entre Lima y Puno que nos narra Turino, se efectuaron gestos que evidenciaban una clara distinción: los de Lima llegaron mejor vestidos que lo usual, en Lima se consideraban campesinos, mientras que en Conima “vecinos” (mistis). Por ejemplo no gustaron del *chacchar* coca, y al considerarlos limeños implícitamente los ubicaron como “vecinos” (extraños, mistis), los llamaron los “limeños” y finalmente calificaron su ejecución musical como “diferente” al estilo del Qhantati. Es decir, un conjunto regional que en Lima siempre se había considerado “representante in situ” del estilo conimeño, había sido diferenciado (por decir lo menos) y considerado que había perdido el “sabor” o “estilo original” pues tocaba de una manera diferente (Turino 1993b).

Todo esto pese a que, otra vez la paradoja, el conjunto Qhantati Ururi es también considerado un producto del sector mestizo rural, donde también hubo participación de ciertos impulsos ideológicos de tendencia marxista e indigenista. Las poblaciones migrantes de mitad del siglo XX también pertenecen a estos espacios amestizados, por ello es quizá explicable que el primer conjunto de sikuris formado por los conimeños en Lima, Unión Progresista Conima, tocaba en sus inicios la modalidad del sikumoreno, llamado entonces mistisiku o pusamorenos, por lo que posiblemente también encierre una soterrada idea de que tocar lo más moderno, mestizo o misti en una Lima criolla, les accedería mejores ventajas frente al marginalismo ciudadano. Turino mismo nos ha dejado señalado que Natalio Calderón, el iniciador del Qhantati Ururi, era un mestizo con muchos conocimientos de la teoría musical occidental (tocaba arpa) y desde esta experiencia habría realizado los cambios musicales al tradicional sikuri. Por lo tanto todo indicaría que el proyecto Qhantati obedece a lo que en sociología rural se llamó en los años 90 “la expansión de la racionalidad urbana”¹⁵⁷:

¹⁵⁷ Uno de nuestros entrevistados que formó y forma parte de los sikuris de Lima desde los años 80, nos comentó que en su opinión lo que había hecho Qhantati Ururi fue echar a perder toda la verdadera riqueza y tradición del

La adopción del estilo de sikuri conimeño en estos distritos rurales, entonces, es en gran forma un fenómeno entre los jóvenes citadinos y juventud aymara con experiencia urbana (...) la mayoría de la gente joven en las ciudades, pueblos y ayllus rurales, sin embargo, no usan las otras tradiciones puneñas de flauta, pero se especializan en sikuri o sikumoreno. Esto indica firmemente que ellos están siguiendo la dirección del movimiento urbano de flautas de pan, ya que es sólo el siku el que ha ganado popularidad en las ciudades (Turino 1993b: 153).

Interpretaciones sobre el tema.- Revisando el desarrollo de la relación sikuris limeños (llámense universitarios o metropolitanos) y regionales (migrantes), podemos ver la dirección que ha seguido el desarrollo del sikuri en Lima: en la década de los 80 la colonia puneña en Lima reaccionó en contra de este tipo de organizaciones básicamente cuando estas buscaron ingresar en sus espacios, oposición que fue desarrollada inicialmente por la AJP y traducida principalmente en el acto de impedir la participación de aquellas en los concursos Túpaq Katari. Luego, algunos conjuntos regionales también se habrían opuesto a este proyecto metropolitano basados en una natural desconfianza en un medio altamente inhóspito, mientras se entiende que la AJP habría estructurado o racionalizado mejor el discurso de oposición. Los reclamos de los grupos de aquella época señalan a la AJP como la depositaria de los secretos y conocimientos del sikuri, y por lo tanto era la única indicada en determinar sus procesos. Es posible que esta posición haya sido una de las resultantes de la fuerza ideológica y de la visión esencialista de la cultura, de una postura “andino-céntrica” frente al “eurocentrismo”. Esta perspectiva desarrolló una defensa radical de las tradiciones y todos sus elementos constitutivos esencializando inclusive aspectos subjetivos como la religión, los espacios de diversión, el licor, el amor, etc., y oponiéndose férreamente a la idea de la “modernidad” que era entendida entonces como una forma de “imperialismo cultural” o de enajenación. Con esto, es fácil entender que una juventud urbana y ajena a la cultura altiplánica no era una garantía de continuidad cultural, y los grupos metropolitanos se hicieron acreedores de dos principales temores: tergiversar y mercantilizar el sikuri.

Es posible que los mismos grupos metropolitanos tuvieran responsabilidad para esta “discriminación” porque: primero, aspiraron siempre a introducirse en el espacio puneño buscando ser considerados “iguales” que los grupos de migrantes, convirtiéndose de alguna manera en una forma de “alienados culturales”. Y segundo, porque se autoproclamaron “defensores” de la cultura altiplánica, dejando entrever una suerte de supremacía frente a los migrantes y andinos altiplánicos, quienes tal vez no deseaban o no necesitaban tener otros “defensores” o “rescatistas” culturales.

Lo que sí es seguro es que el contexto fue crítico para los primeros conjuntos metropolitanos en los años 80, lo que debió implicar un despliegue de grandes energías cuyos resultados son enarbolados hasta la actualidad y que se centran básicamente en la consecución de dos espacios que para ellos fueron (y siguen siendo) fundamentales: los Encuentros Túpaq Katari y las fiestas tradicionales (fiestas patronales y fiestas de cruces). Pero si bien es cierto que la consecución de estos dos espacios despertó un prioritario interés, el trabajo de difusión del sikuri

sikuri (“realmente indígena” nos dijo), pues las armonizaciones y voces fueron olvidadas desde Qhantati en adelante, amestizándose y modernizándose desde la intervención del *misti* Natalio Calderón.

no fue descuidado y los 80 quedan recordados en el imaginario como una etapa de máximo trabajo de difusión a lo largo y ancho del cinturón de pobreza urbana limeña, una época de gran articulación entre la práctica del arte tradicional y el discurso de defensa de la cultura popular. Sin embargo, el máximo logro siempre considerado es haber conseguido la “aceptación” de la colonia puneña, que suponemos significó y significa la legitimación de este movimiento que en sus inicios fue minimizado. Para los años 90 ya se había tejido una importante historia de estos conjuntos, y los que vinieron posteriormente tuvieron más fácil el camino. Sin embargo, el contexto adverso a la relación ideología y el esencialismo obligó a una redefinición de las prácticas y concepciones de los conjuntos futuros, lo que muy pocas veces se cuenta como logros.

También la crítica regionalista de los ochenta los obligaron a desplegar grandes energías para enfrentar otros dos temores y críticas: el aspecto artístico-técnico (procuraron lograr una gran imitación de las marcas musicales o del estilo escogido) y el organizativo (no cayeron en la mercantilización del arte y otras “malas acciones”: no cobrar, presentarse exclusivamente en los espacios de las clases populares y no “vivir” económicamente del sikuri). Este abnegado trabajo les concedió una legitimidad casi absoluta en los años 2000: muchos pueblos o alferados altiplánicos los convocan para animar sus fiestas, llegan a concursar sin el distintivo de “metropolitanos” y “regionales”, se integran entre los sikuris regionales, altiplánicos y metropolitanos, etc. Sin embargo, en este afán, los metropolitanos se convirtieron en radicales defensores del esencialismo cultural, esencializaron por ejemplo el “estilo” eliminándole o negándole definitivamente su carácter dinámico. Repercusión de esto es la auto negación de construir melodías propias y, más aún, añadirle cambios en cualquier dimensión del sikuri; todo cambio dirigido era, y aún es, visto como tergiversación, lo cual es colectiva y drásticamente penado. La crítica a las agrupaciones que interpretan más de un estilo se argumenta desde “la distorsión” en la medida en que no se respeta el carácter de la especificidad de los conjuntos altiplánicos, pues los conjuntos altiplánicos no tocaban varios estilos a la vez.

La incursión en los espacios de la colonia puneña fue y es más valorado que una presentación artística de difusión. Por ello no dudan en ser alferados de alguna fiesta costumbrista altiplánica como la Cruz de Mayo, en la que inicialmente eran impedidos en algunos casos hasta de participar. Pero esta interacción (que en ellos fue algo así como una “necesidad”) llevó a complicar sus realidades, trayendo como consecuencia contradicciones como el ¿tocar uno o varios estilos? ¿La mujer podía tocar? ¿Podían componer, cambiar letras, tonalidades? ¿Cómo vestir? Finalmente, todo esto desembocaba en una contradicción construida al inicio: la diferencia entre el “ser” y el “representar”.

4. MÚSICA, ESTILOS E IDENTIDADES EN LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS

Los grupos de Lima, a pesar que usan el repertorio de Qhantati, les han dado nuevos niveles de significación a sus prácticas musicales en Lima (...) Filiberto me dijo varias veces que a él le gustaría crear un estilo sikuri totalmente nuevo y formar un nuevo conjunto con un nombre diferente dado que “ahora todos suenan como Conima” (...) El uso de la música de algún modo había avanzado más allá de la identidad comunal de los viejos músicos, más allá de las relaciones con sus ancestros... (Turino 1993b: 246).

Este movimiento, en la década de los 80 y la mayor parte de los 90, se caracteriza por desarrollar un férreo y absoluto respeto a los patrones musicales ya establecidos por los grupos de migrantes, y estos, sobre la base de los conjuntos altiplánicos. Esta acción responde al clásico “meta discurso” del “respeto a la tradición”.¹⁵⁸ En estos grupos –como en todos los dedicados al rescate e investigación del folklore– cualquier posibilidad de cambio tenía que ser considerada una tergiversación, alienación o enajenación.¹⁵⁹ La idea principal, el objetivo esencial para considerarse un buen grupo de sikuris siempre fue lograr la mejor imitación, es decir, “parecerse a lo ya establecido”. Por ello no existen propuestas musicales ni composiciones propias, por lo menos hasta finales o comenzados los años 2000, cuando ya la idea de cambio o desarrollo musical empezaba a sentirse con fuerza en Puno mismo; entonces, algunos grupos metropolitanos bajo el mismo patrón de recopilación de “material nuevo” empiezan a imitar esta tendencia, generando controversias en el movimiento sikuri en general¹⁶⁰.

Las agrupaciones metropolitanas desde un primer momento buscan compartir los escenarios o espacios propios de los grupos regionales, básicamente sus fiestas patronales y el concurso de sikuris Túpaq Katari, con la clara idea de que esto les brindaría una legitimación del “arte ajeno” que practicaban. Esta anhelada interacción con los regionales también se realiza en la búsqueda de impulsar o mejorar su trabajo musical, recogiendo de ellos sus alcances.

Hemos observado que los conjuntos metropolitanos dedican especial atención a la modalidad y al estilo, y todo lo que comprenden. Tratan de acercarse lo más posible a estas expresiones artísticas por lo que valorizan aún más los conceptos de originalidad y autenticidad, lo cual implica el desarrollo de una férrea disciplina musical puesto que le subyace el respeto a la cultura andina. El mejor trabajo musical será la mejor imitación del estilo y otras prácticas consideradas originarias, por lo que se busca viajar al Altiplano en “busca de la esencia” vía la estrategia de “vivenciar”. Esto trae sutilmente una especie de displicencia de lo que significaban hasta entonces los grupos regionales, a los que si bien van a seguir reconociendo como continuadores de la cultura puneña en Lima, ya no van a ser sobre estimados.

En búsqueda de un buen nivel técnico musical del grupo es que adquiere alta importancia el relacionarse con los auténticos tocadores de sikuris (regionales primero, altiplánicos luego), por ello es imprescindible para los metropolitanos la interacción social y musical con estos portadores del sikuri, la misma que se realiza en las fiestas costumbristas y concursos que hemos señalado.

¹⁵⁸ Estos grupos se encuentran inmersos en un contexto caracterizado por un vasto desarrollo de las organizaciones populares de tipo “folclórico”, las cuales apostaban por la reivindicación de las tradiciones, costumbres, identidad y demás elementos andinos.

¹⁵⁹ “No había ni por asomo la idea de ser autónomos en el arte, nosotros mismos; todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido, aparte que había complejo de discriminación...” (Entrevista 1).

¹⁶⁰ La mayoría de grupos tienen sus propias composiciones. Pero existen también integrantes de distintos grupos que no comparten esta idea, principalmente porque al concebir al sikuri como una suerte de “conciencia social” sienten que no podrían participar ni interpretar su estilo en las composiciones.

Pero es aún más importante que la interacción grupal, la interacción individual. Individualmente, muchos integrantes de los grupos metropolitanos buscaron integrar los grupos regionales en algunas actuaciones con el fin de experimentar o aprehender los aspectos esenciales y generales del sikuri, lo que sirve para el fortalecimiento musical de su grupo, pero principalmente serviría para fortalecer o desarrollar los grados de identificación con este arte (aspecto importante en los metropolitanos, incluso más que el saber tocar la zampoña o el estilo), lo cual va a dar como resultado el desarrollo de nuevas identidades.

Esta relación los lleva en un primer y fundamental aspecto a considerarse como un sikuri en sí y no la representación formal. Es decir, no es el integrante de una agrupación cultural representando al sikuri, sino sintiéndose o queriendo sentirse sikuri. Entonces la imitación no es parte de su discurso, pues no están *imitando la música sikuri ni al personaje*, sino están *tocando la música construyendo un personaje*. Pero al mismo tiempo saben de sus diferencias con los “puneños oriundos”, pero su negada procedencia altiplánica no les impide desarrollar un especial afecto por el espacio puneño, por ello los viajes no solo significan traer materiales, sino es también el desarrollo de una nueva y efectiva filiación (los puneños llaman a este tipo de personas “puneñistas”). De esta manera el crecimiento artístico del integrante metropolitano lo integra a los espacios culturales y artísticos de las redes altiplánicas en Puno como en Lima, pero a la vez le permite continuar prácticas artísticas de otras regiones, y transitar también otros espacios culturales en el momento deseado. Esto es lo que llamamos el carácter híbrido del sikuri metropolitano en los años 2000.

Pregunta: ¿Cuáles son las diferencias entre los sikuris regionales y metropolitanos? Rpta: Mientras que los sikuris regionales tienen un estilo definido, los metropolitanos no; éstos últimos se inician por motivos ideológicos, quieren imitar al regional, el gusto por tocar, les hace rescatar lo nuestro, y es generacional. El capitalino es constante, pero no tiene la “sazón”, toca muy fuerte y apresurado. Los regionales solo se reúnen para sus festividades y mantienen el estilo y tradición (Entrevista 5).

Inicial y principalmente los conjuntos metropolitanos tienen públicamente objetivos y razón de ser: el “trabajo cultural de rescate y difusión del sikuri”¹⁶¹. Es decir, el de instituciones dedicadas al estudio y también difusión de las tradiciones altiplánicas de las flautas de Pan. Sin embargo, exploraremos ahora una segunda faceta adquirida un poco después de sus formaciones: el convertirse en propios conjuntos de sikuris, al punto de conformar un movimiento juvenil que ya ha pasado las tres décadas de existencia.

Contradiendo o complementando el primer objetivo de nacimiento, amplían o desvían sus objetivos de difusión con la priorización de sus labores prácticas con el siku, vale decir, enfatizan o en muchos casos exclusivizan la práctica del sikuri, adquiriendo un doble carácter: ser organizaciones o conjuntos de que estudian a los “otros” difundiendo su “folklore” mediante la imitación y ser conjuntos en sí (con propios modos de pensar, sentir y tocar el sikuri). Este evidente proceso ya había sido avizorado hacia la mitad de los años 80 por Hipólito Suárez Mucha:

Si bien los sikuris metropolitanos nacieron como **entes recopiladores** y difusores de la cultura quechua-aymara, su constante actividad los está convirtiendo en **entes tradicionales** que en el corto plazo haciendo

¹⁶¹ Estatutos del CZSM (Op. Cit).

honor a su denominación. Ya no serán **simples recopiladores** sino que en el camino irán definiendo su **propia identidad**; esto es, que como conjuntos limeños desarrollarán un nuevo estilo (Suárez 1985 s/f)¹⁶².

Desde entonces los metropolitanos serán: 1) Conjuntos que representan el sikuri altiplánico en base a la imitación y 2) Conjuntos de sikuris en sí. Decíamos que lo peculiar de este movimiento es que si bien los grupos iniciadores como San Marcos, TAJMA, FOLKUNI y Kunanmanta, nacen bajo el perfil de las organizaciones de entonces, dedicados al “rescate” del folklore, pronto se perfilan como conjuntos de sikuris en sí, es decir no “folklorizan al sikuri” e inclusive no utilizan este término para referirse a sus actividades artísticas y muy pocas veces se les llama “grupos de folklore”. Sin embargo, se mueven entre estos dos espacios en la medida en que recurren a la plena imitación para lograr una fiel representación del sikuri, esquematizan y racionalizan sus elementos, llegando por lo tanto a “folklorizar el sikuri”; pero a la vez se consideran y actúan como grupos de sikuris en sí, e inclusive actúan contradiciendo largamente sus discursos esencialistas sobre la perpetuidad de la tradición, en sus actuaciones en las festividades tradicionales y concursos donde no tienen nada que difundir, donde no se “disfrazan” para representar algo, donde no fingen ser, sino, *son*.

El CZSM será el principal exponente de estos dos caracteres, más aún en los años 90 y 2000: puede practicar diversos estilos para el escenario imitando conscientemente los detalles mínimos del estilo a presentar, como puede exhibir su identidad musical adquirida o construida peculiarmente. Es importante identificar cómo conjugan estos dos caracteres en las actividades y existencia de los sikuris metropolitanos: el representar y el ser. En el primer caso, se desarrollan como organizaciones culturales que teniendo el papel principal de difundir el sikuri, se “disfrazan” y logran representar el sikuri en los diversos escenarios escogidos, copiando fielmente los caracteres musicales-danzarios, dándose además libertad de “rescatar” e interpretar otros estilos y modalidades. En el segundo caso, como consecuencia de la interacción con los grupos regionales y sus espacios, se convierten en grupos de sikuris con identidad propia; aceptan su condición (“limitante”) de limeños, se diferencian autodenominándose “metropolitanos”, se enrolan o hacen suyas fiestas patronales o actividades costumbristas (espacios propios de los regionales) y protagonizan incluso festividades tradicionales (como la Chakana Cruz). Veamos algunas características más de este movimiento:

¹⁶² El énfasis es nuestro. En ese texto dijo seguidamente: “Tendrán como base algún conjunto puneño, pero al final crearán sus propias melodías...” (Suárez 1985 s/n).



El Conjunto de Zampoñas de la UNMSM fue producto del trabajo cultural del Centro de Folklore de la UNMSM que por esos años dirigía el Dr. Josafat Roel Pineda. Primera agrupación que no presenta lazos consanguíneos ni relaciones de paisanazgo, es por lo tanto un “producto” urbano limeño y universitario.

En primer lugar.- Los conjuntos regionales, obviamente, no tienen la posibilidad de escoger una modalidad o estilo para conformar su agrupación, ni se dan la posibilidad de tocar otros estilos dentro de su misma modalidad y peor el de participar en los grupos metropolitanos.¹⁶³ Los grupos metropolitanos obviamente sí, pueden escoger (y deberían, de acuerdo a sus principios y objetivos de existencia) libremente la modalidad y el estilo que quieran, pueden (y quieren) experimentar. Además la mejor fórmula para relacionarse e interconectarse con los conjuntos regionales y más aún con los altiplánicos u originarios, es tocar la música de ellos, tan igual. Pero en la medida en que “las teorías de reivindicación del folklore” les guiaba el camino, solo escogen una modalidad, y dentro de ella un estilo en particular. La idea era concentrarse con extrema exclusividad en la unidad más indivisible del sikuri: el estilo. Esto explica por qué los conjuntos metropolitanos, organizada y formalmente, nunca tocaron otros aerófonos altiplánicos. Estas fórmulas se van a repetir tres décadas después, hasta la actualidad.

En esta medida los iniciales conjuntos tuvieron una primera gran dificultad, que lo expresan claramente los testimonios y evidencias de la época (Suárez 2012; Falcón 2011; Suaña 2012; Mamani Hilasaca 2012; y otros). A finales de los 70 no había muchos referentes musicales del sikuri, no había una claridad en cuanto a las modalidades y estilos, había una mínima producción musical y más aún bibliográfica: “En ese entonces había muy pocos referentes, muy poco

¹⁶³ Comprendamos que se trata de una generalización, importante para dar una idea de las características del movimiento, puesto que hubo casos específicos de participación de migrantes con los metropolitanos, citemos el caso de Vicente Mamani relacionado con el CZSM y el de Julián Mamani relacionado con Markasa (ver capítulo II). Sin embargo, en la actualidad, más tres décadas después, estos pueden y suelen transitar en diversos grupos que desarrollan otras modalidades o estilos ajenos a los suyos, e inclusive frecuentan grupos metropolitanos.

conocimiento sobre el sikuri...”¹⁶⁴. Es tan cierto esto, que se sabe que la AJP “descubre” al conjunto Qhantati Ururi de Conima recién a finales de los años 70, y desde entonces redefine su preferencia por el “sikuri mayor, estilo Conima”. Otro ejemplo es el proceso que sufre la organización Unión Progresista Conima de Lima (migrantes) que en los primeros concursos Túpaq Katari se presentaba con la modalidad sikumoreno. Hacia la mitad de la década de los 80, con el boom del sikuri en Lima como en Puno, empieza una mejor claridad y conocimientos sobre las modalidades y estilos, basados en los viajes de “vivencia” al Altiplano, en la aparición de muchos conjuntos puneños en el Altiplano como en la capital y en la publicación de material bibliográfico como los de Valencia, Paniagua, Bolaños, Fernando García y otros.

El movimiento metropolitano replica algunos estilos del sikumoreno altiplánico y excepcionalmente el de Tacna. Por ejemplo el estilo “Altiplano” del conjunto Zampoñistas del Altiplano de la ciudad de Puno es representado por el conjunto Kunanmanta Zampoñas; el estilo “Tacna” de los conjuntos de zampoñas de Tacna es retomado por Folkuni; el estilo “Yunguyo” de los grupos de zampoñadas de Yunguyo fue imitado por Qhantati Markamasi y por Illariq; el estilo “Ilave” de los conjuntos de zampoñadas de Ilave, por San Marcos, Kallpa Kallpa, 24 de Junio (SMP) y otros más; y la lista continúa. De la misma manera, los primeros estilos del sikuri mayor recogidos por los metropolitanos serían: el estilo “Conima” (del Qhantati Ururi de Conima) tocado por RunaTaki, el estilo “Moho” de los conjunto moheños tocado también por el CZSM y luego por 24 de Junio (Surquillo), el estilo Huancané (“Inchupalla”) de los conjuntos de la comunidad de Inchupalla (Huancané, Puno) difundido por el conjunto Markasa, etc. Más adelante será más fácil para los conjuntos que se formen, tomen una modalidad y un estilo sobre la base de las experiencias de estos primeros conjuntos, y cuando las tipologías y clasificaciones ya habían marcado una forma. Para finales de los años 80 todos los grupos universitarios y metropolitanos habían asumido exclusivamente una modalidad y un estilo musical traído del Altiplano: “Más aún cuando más fuerte se hizo la interacción con los grupos regionales, entonces se hizo preciso tener también una referencia musical y los nuevos grupos metropolitanos también tuvieron que definirse musicalmente” (Entrevista 3).

Cuadro IV-1
Los principales conjuntos Metropolitanos de los años 80 y la definición de una modalidad y un solo estilo en busca de la “esencia”

| AGRUPACIÓN | MODALIDAD | ESTILO |
|------------|-----------------------|---------------|
| CZSM | Sikumoreno Sikuris | Ilave Moho |
| FOLKUNI | Sikumoreno | Tacna |
| KUNANMANTA | Sikumoreno | Altiplano |
| RUNA TAKI | Sikuri | Conima |
| ILLARIQ | Sikumoreno | Yunguyo |

¹⁶⁴ Vicente Mamani Hilasaca, considerado fundador del Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM), relata sus experiencias en la formación de este conjunto hacia finales de la década de los 70 en el Conversatorio por los 35 años del CZSM. Centro Cultural de San Marcos, agosto de 2012.

| | | |
|-------------------------|------------|------------|
| 24 DE JUNIO (SMP) | Sikumoreno | Ilave |
| QANTATI MARKAMASI | Sikumoreno | Yunguyo |
| KAKACHI | Sikumoreno | Huancané |
| KALLPA KALLPA | Sikumoreno | Ilave |
| TACUNE | Sikumoreno | Juli |
| YAWAR RUNA | Sikumoreno | Ilave |
| RICCHARI | Sikumoreno | Ilave |
| SIKUNAC | Sikumoreno | Tacna |
| 24 DE JUNIO (Surquillo) | Sikuris | Moho |
| ESPÍRITU SIKURI | Sikuris | Moho |
| MARKASA | Sikuris | Inchupalla |

La concepción esencialista de la época marca justamente la idea de tomar un estilo y buscar la originalidad y autenticidad del mismo, más aún en un contexto en el que todavía se podía escuchar lo pecaminoso que era la “estilización del folklore”, idea que el mismo José María Arguedas había llevado a la cúspide al condenar las prácticas folclóricas “estilizadas” y “no auténticas” realizadas sobre todo por los distintos conjuntos limeños que se habían arrogado la representación del folklore, y cuando entonces era una ley moral “defender el folclore indígena de las aparentes prácticas ‘degenerativas’ que se producían en la ciudad, tanto por grupos o conjuntos musicales, cantantes, representaciones teatrales, y sobre todo, ante el intento de querer profesionalizar y academizar el folclore” (Ramírez 2011: 181)¹⁶⁵.

En un claro ejemplo sobre esta concepción y práctica cultural, tenemos la actitud y concepto que expresaba el conjunto Runa Taki sobre los estilos mestizos y urbanos del siku, específicamente sobre los sikumorenos o mistisikus, los que, de acuerdo a los testimonios, se trataba de una expresión de “lo misti”, del gamonalismo, de los hacendados, del detestado hispanismo; además, musicalmente expresaba “simplicidad”, era “una especie de ‘caricatura’ del sikuri indígena” (Entrevista 4). Esto, en una época de fuerte reivindicación andina y desagrado por lo hispano, resultaba obviamente más emblemático el ser portador de las expresiones autóctonas. Ante la pregunta ¿Por qué no tocaban otra modalidad u estilo, como el sikumoreno por ejemplo? Nos responden:

... Runa Taki fue uno de los primeros grupos que había logrado inmiscuirse, vivenciar y asimilar la cultura aymara y lo hizo con todas sus leyes, con toda su moral (...) nos sentíamos muy especiales de tocar sicuri y nada que ver con sikumorenos porque el sicuri era mucho más fuerte, espiritual, autóctono. Eramos bien distantes con los sikumorenos que tenían influencia de los mistis, además, habiendo cogido un estilo no podíamos cambiar a otros, la perspectiva no era salir sino meterse más en lo que ya estábamos (Entrevista 1).

¹⁶⁵ Andrés Ramírez Trebejo (2011: 183), además dice: “En todos estos años de labor dirigencial, tanto en el Ministerio de Educación, en el Instituto de Etnología y la posterior dirección de la Casa de la Cultura, Arguedas seguía comprometido con la tarea de promover el folclore andino. Pero no sólo eso, sino devino en él una tarea mucho más difícil y compleja: “defender el folclore indígena de las aparentes prácticas ‘degenerativas’”.

Por todo esto, no era nada razonable practicar dos o más estilos, puesto que en esencia el estilo es identidad y ésta en su significado clásico no permite una dualidad: “En el sentido tradicional la identidad presupone unidad, homogeneidad interna, y, en algunos casos, la existencia de un ‘yo’ igual y estable al cabo de los años” (Barreto 2005: 9). Pero el CZSM rompe este esquema hacia 1985 e inicia la práctica de dos modalidades y estilos a la vez, aunque esta elección radicalmente novedosa solo fue posible en la medida en que se repartió a los integrantes exclusivamente en dos sub-conjuntos y se pasó a denominar de “Grupo de Sikuris” a “Conjunto de Zampoñas”. Es decir, moldearon los marcos formales para posibilitarse tocar dos modalidades “radicalmente” distintas. Más adelante, no solo el CZSM sino muchas agrupaciones pasan a realizar las dos principales y más conocidas modalidades con sus mismos integrantes. Este lento proceso de cambio nos parece que es empujado por la mayor expresividad de las nuevas identidades juveniles ciudadinas:

Desde la óptica post moderna, el sujeto posee una identidad predominante que coexiste con otras que se manifiestan en función de factores diversos, externos a él o internos y que muchas veces se confunden, equivocadamente con los papeles sociales del individuo. Para cumplir estos papeles, no tiene un comportamiento ni una postura siempre iguales a lo largo de su vida ni en todas las circunstancias (Barreto 2005: 11)¹⁶⁶.

Así, pese a la anexión que buscan los grupos metropolitanos a algún estilo regional o altiplánico, terminan construyendo una reconocible personalidad, una identidad, que es exhibida en momentos precisos, la presentan y publicitan congeniando con la primera identidad que es la del grupo al que imitan. De esta manera se pueden mostrar como grupos diferentes a los otros (inclusive a los de su mismo movimiento) pero a la vez los que mejor se acercan al grupo original. Esta dualidad no puede ser entendida sino desde los sujetos e identidades postmodernas, donde:

La identidad se convierte en una “fiesta movable”, pues es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o llamados en los sistemas culturales que nos rodean (...) El sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un “yo” coherente. Dentro de nosotros coexisten identidades contradictorias que jalan en distintas direcciones, de modo que nuestras identificaciones continuamente están sujetas a cambios. Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es sólo porque construimos una historia reconfortante o “narrativa del yo” sobre nosotros mismos (...) La identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía. Por decir lo menos, no es posible entender el pasaje de unos campos culturales a otros en la actual juventud sin entender el carácter de las identidades hoy en día, y más aún en la juventud. (Stuart Hall 1992: 2).

Sin embargo, nos ratificamos en señalar primero que se trató más de una postura enmarcada en el ideal y conexión por lo andino-socialista y, segundo, que esta postura esencialista ochentista de búsqueda de la originalidad-autenticidad terminó construyendo una nueva identidad, toda vez que “La identidad no es algo dado ni algo que pueda ser impuesto; se

¹⁶⁶ Y citando a Stuart Hall, nos dice: que “el proceso de identificación a través del cual nos proyectamos en nuestras identidades culturales se ha hecho más provisorio, variable y problemático [...] la identidad es transformada continuamente de acuerdo a las maneras en que somos representados y tratados en los sistemas culturales que nos rodean” (Hall 1992: 12).

construye y se internaliza en torno a significados...” (Castells 2000: 23). Más aún si observamos que desde el inicio los grupos metropolitanos pronto dejaron la idea de hacer una buena representación del sikuri, para generar con mayor énfasis la idea de ser un buen sikuri. Ciertamente, este principio les negó la posibilidad de un trabajo artístico dinámico y diverso en las tradiciones del siku. Runa Taki, que en los 80 fue uno de los principales grupos metropolitanos, expresa esta concepción:

...nosotros nos orientamos hacia un lado y pensábamos que teníamos que aferrarnos a un estilo para no dispersarnos, en ese tiempo la idea era parecerse lo más que se pueda a un patrón (...) además era una forma de ser aceptados en la colonia migrante y para eso había que parecerse lo más que se podía (...) nunca tuvimos temas propios o composiciones porque no había ni por asomo la idea de ser autónomos, nosotros mismos, todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido, además había complejo de discriminación principalmente por la AJP... (Entrevista 1).

Este “proceso de conversión ex profesa” lo atraviesan todos los conjuntos metropolitanos, por lo que mencionaré uno de los procesos más accidentados y ejemplificantes, el del CZSM: Entre los años 1977, cuando nace, hasta aproximadamente el año de 1983, interpretaba la modalidad de sikumoreno, estilo Huancané, esto, por influencia de su fundador. Luego tuvieron un esporádico paso por el estilo Tacna, por influencia de alguna persona que venía desde ese lugar y se quedó un tiempo integrando el conjunto (Luis León, nos dice Hipólito Suárez). Este joven que conocía el estilo se empeñó en enseñar al conjunto, truncándose la intención con su abrupto retiro. A mediados de los 80 algunos integrantes del CZSM que habían ya optado por el estilo Ilave, deciden tocar la modalidad de sikuris y el estilo Moho, dividiendo al conjunto (que entonces se denominaba Grupo de Sikuris de San Marcos) en dos: los integrantes que decidieran tocar la nueva modalidad y los que quisieran seguir tocando zampoñadas, lo que obliga a cambiar la denominación de “Grupo” por “Conjunto”. Entre 1984 y 1996 interpretan la modalidad de sikumoreno o zampoñada y el estilo Ilave, además de ejecutar paralelamente la modalidad de sikuris aymaras y el estilo de Moho. En 1994 interpretan fugazmente la modalidad de ayarachis (sikuris quechuas) y el estilo de la comunidad de Paratía. En 1996 cambian, dentro de la modalidad de sikumorenos del estilo Ilave (aymaras) al estilo Barrio Mañazo (quechuas, trajes de luces) de la ciudad de Puno, y en la modalidad de sikuris desarrollan el estilo de Conima y más tarde continúan con el estilo Moho. Hacia los años 2004 forman un repertorio con piezas y marcas musicales propias al que van a denominar “estilo San Marcos”. En cambio los sikuris Runa Taki optaron por la modalidad del sikuri y el estilo Conima y mantuvieron imperturbable su decisión hasta el final de sus actividades regulares de los 80, y continúan hoy que han vuelto a realizar sus apariciones públicas.

Este peculiar caso del CZSM y Runa Taki es el que presentarán en adelante las demás agrupaciones metropolitanas, las que se hallan determinadas por el grado de interacción que empiezan o desean tener con el movimiento regional, tomando como su carta de presentación musical el “nivel de autenticidad” que habían logrado. De esta manera las demás agrupaciones que iban naciendo se decidieron por una modalidad y un estilo para diferenciarse, para tener una personalidad, una identidad musical “Se hizo preciso tener también una referencia musical, se hizo urgente y necesario definirse musicalmente pues ya algunos lo hacían como Runa Taki y Kunanmanta (...) San Marcos andaba en esa búsqueda, por ejemplo habíamos iniciado a practicar

el estilo Tacna (por influencia de un amigo Lucho). Más adelante tomaríamos definitivamente el estilo Ilave...” (Suárez 2012)¹⁶⁷.

Por lo tanto, musicalmente, los primeros y principales grupos de sikuris metropolitanos que constituyeron el movimiento tuvieron como primera referencia a los grupos regionales. A estos se acercaron con mucha aprehensión, más tarde se relacionarían con los mismos grupos altiplánicos en sacrificadas y pioneras visitas al departamento de Puno. En cambio los grupos metropolitanos que nacen años después, tienen una primera (en algunos casos decisiva) influencia de los mismos conjuntos limeños, para luego seguir el mismo camino de imitación a los grupos regionales y altiplánicos. Para la consecución de este prioritario objetivo y con la idea de ser portadores fidedignos del sikuri, buscan asimilar todos los aspectos que este comprende, y entre otras acciones desarrollan una fluida interacción con los referentes mencionados vía la acción de “vivenciar”. Por estos tiempos no existe mejor estrategia: interactuar con ellos en el mismo lugar de los hechos. Así, desarrollan también una profunda aprehensión de aspectos complementarios que comprometen otras dimensiones del individuo, subjetivos básicamente (identidad, ideas, gustos, costumbres, etc.). Tres décadas después, nos comenta un ex integrante del CZSM, integrante luego de los sikuris de Villarreal y actual integrante del Conjunto 14 de Setiembre de Moho, lo siguiente: “A mí ya no me conocen como sikuri de San Marcos o de Villarreal, a mí me conocen como ‘moheño’, en especial los conimeños”. Esto por no citar una gran cantidad de ejemplos de matrimonios, alferados, padrinos, etc., en los que podemos observar cómo muchos jóvenes que nada tenían que ver con la cultura altiplánica hasta su integración en algún conjunto metropolitano, terminaron enrolados en muchos aspectos de la vida regional altiplánica en Lima. El ejemplo último y más claro se dio el año 2012, cuando el conjunto de sikuris 12 de Mayo (ex integrantes del CZSM) fue alferado de la fiesta de la Santísima Cruz de Moho, que se realiza anualmente en la ciudad de Lima por los migrantes altiplánicos del pueblo de Moho. Luego la A. E. C. Rurarcaya asume también la organización de la fiesta religiosa en honor de la Santísima Cruz de Mayo de Huancané, realizada en Lima por los migrantes en Lima. Con estos hechos la colonia altiplánica en Lima premiaba posiblemente el gran esfuerzo que los conjuntos han realizado desde 30 años atrás por y para sentirse parte del movimiento altiplánico en Lima.

La razón principal por la que los grupos escogen solo una modalidad para constituirse como grupos de sikuris, es porque subyace la idea de que no se puede interpretar muy bien dos modalidades y peor dos o más estilos. Y esto nos indica que los grupos no nacen –a pesar de sus objetivos o discursos– con la idea de ser una organización que difunda las diversas tradiciones del siku, sino con la idea de ser un conjunto de sikuris en sí y formar parte del movimiento de sikuris que en general tienen y han tenido este carácter. Estos crean mecanismos de control y de sanción que apuntan a la posibilidad de aprehensión de un estilo: no es posible tocar dos estilos, es decir, no es posible tener dos identidades.

En segundo lugar.- Los grupos metropolitanos decidieron constituirse exclusivamente como grupos de sikumoreños o grupos de sikuris, de ninguna manera como grupos de las otras modalidades como ayarachis, chiriguanos y taquile, o de otros departamentos del Perú como ayarachis de Chumbivilcas (Cusco) o chunchos de Huanta (Ayacucho). Sin embargo, algunas

¹⁶⁷ Hipólito Suárez Mucha (julio de 2012) expone sobre la historia del CZSM en los años 80. Esto en el marco de las celebraciones por el 35° aniversario de este conjunto.

veces estas modalidades han sido representadas al igual que otras variantes o estilos –como sikuris de Italaque, kantu's, q'otos y suri sikuris (Bolivia)– por algunos grupos metropolitanos como parte de su trabajo musical y solo en ocasiones especiales.

Entre las razones que tienen estos grupos para escoger únicamente una de estas dos modalidades (sikuris o sikumorenos) para su desarrollo, se encuentra en primer lugar y en la primera generación, la influencia de los grupos regionales que se expresaban únicamente en estas dos modalidades, igual que el movimiento altiplánico que empezaba a tomar fuerza por esta década también con caracteres de movimiento urbano, juvenil moderno. De esta manera, los sikumorenos y los sikuris eran, para los años 80, los conjuntos más representativos, numerosos y dinámicos; de entre los dos, para esta época se consideraba al sikuri lo más tradicional y al sikumoreno lo más moderno. En segundo lugar, y ya para los futuros conjuntos, se encuentra el carácter festivo (“alegre”) que tiene la musicalidad de estas dos modalidades, también por supuesto tiene mucho que ver el variado repertorio con que cuentan, lo que los hace en Puno – como en Lima– grupos socialmente más aceptables, como propicios para una animación festiva, apropiada para expresarse y representarse subjetivamente en sus letras y melodías. Las otras modalidades no tienen este carácter pues se trata de conjuntos más autóctonos y sus motivaciones musicales son básicamente rituales (“monótomos” nos dicen) al punto que “los jóvenes ya no quieren tocar o no se interesan por esa música”. Esta es una frase común expresada por cuanto investigador toca el tema; por ejemplo César Suaña (2010) al hablar de los palla palla de la isla de Anapia y Turino al hablar del loke palla palla de Conima, ambos mencionan estas razones. Ciertamente estas modalidades cuentan con un repertorio mínimo, algunas de estructuras muy repetitivas, en algunos casos exigen vestuarios complejos (ayarachis, taquile) y otros no portan ninguno (chiriguanos). En contra parte, los sikumorenos y sikuris cuentan con variedad de melodías y repertorios, no solo tocan huayños sikuris, sino géneros del gusto popular como sayas, taquiraris, cullahuadas, morenadas, etc. Además tienen o se adecuan a la estructura musical próxima a la música mestiza (estudiantina). Todo ello la hace popular y atractiva a la juventud que es el motor que ha potenciado este movimiento.

Ahora, de estas dos modalidades, los conjuntos metropolitanos en la década de los 80 optaron mayormente por los sikumorenos. Del cuadro general de los conjuntos metropolitanos (Cap. I), que contiene una relación histórica, observamos que de 79 conjuntos (muchos de estos ya no existen), aproximadamente 35 conjuntos escogieron la modalidad de sikumorenos para realizarse, y un promedio de 40 conjuntos tocaron o tocan la modalidad sikuri. De entre estos conjuntos, algunos (aproximadamente cinco) tocaron las dos modalidades o cambiaron de modalidad de manera temporal o de manera definitiva. Es decir tenemos históricamente mayor preferencia por la modalidad sikuri, sobre todo por la aparición de conjuntos en la década de los 2000 que tienen una clara preferencia por esta modalidad.

Si revisamos el cuadro IV-1 del presente, que contiene una relación de los conjuntos más representativos y principales que dieron vida al movimiento, tenemos que en su mayoría optaron por adscribirse a la modalidad del sikumoreno. Pero si tomamos en cuenta el cuadro IV-2, que contiene los conjuntos que nacieron en la primera década (los años 80), tenemos que de un total promedio de 35 conjuntos, 21 se constituyeron como grupos de sikumorenos (cuatro del estilo Ilave, dos de Tacna, uno de altiplano, uno de Juli, uno de Huancané y cuatro varios de estos a la vez), 13 como grupos exclusivamente de sikuris (tres del estilo Conima, tres de Moho y dos de

Huancané), y solo uno de ellos tocaba las dos modalidades a la vez. Entonces concluimos que en esta primera década en general había una gran preferencia por el sikumoreno.

Cuadro IV-2
Conjuntos de sikuris metropolitanos que nacen
entre los finales de los 70 y los años 80¹⁶⁸

| Nº | AGRUPACIÓN | MODALIDAD | ESTILO |
|----|---|----------------------|---|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Sikumoreno Sikuri | Ilave, Mañazo, Lacustre Moho, Conima, Huancané, Taquile, Ayarachis: Paratía |
| 2 | Sikuris Agraria – TAJMA | Sikuri | Conima |
| 3 | Zampoñas 16 de Abril – FOLKUNI | Sikumoreno | Tacna (Camilaca) |
| 4 | A. C. Kunanmanta | Sikumoreno | Altiplano (ciudad de Puno) |
| 5 | A. C. Runa Taki | Sikuri | Conima |
| 6 | Sikuris 15 de Julio | Sikuri | Varios |
| 7 | A. C. Qhantati Markamasi | Sikumoreno | Yunguyo |
| 8 | Agrupación de Sikuris Bellas Artes – ASBA | Sikuri | Conima |
| 9 | Markasa | Sikuri | Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 10 | Sikullaqta | Sikumoreno | Varios |
| 11 | Mariateguistas | Sikuri | Varios |
| 12 | Kallpa Kallpa | Sikumoreno | Yunguyo |
| 13 | 24 de Junio (Surquillo) | Sikuri | Moho |
| 14 | Illariq | Sikumoreno | Yunguyo |
| 15 | 24 de Junio | Sikumoreno | Ilave |
| 16 | TACUNE | Sikumoreno Sikuri | Juli Varios |
| 17 | Espíritu Sikuri | Sikuri | Moho |
| 18 | Zampoñas Illu | Sikumoreno | Varios |
| 19 | Yawarkuna | Sikumoreno | Tacna (Cairani) |
| 20 | Inkarri | Sikumoreno | Ilave |

¹⁶⁸ Los cuadros IV-1, 2, 3, 4 y 5 que se muestran en el presente capítulo, contienen agrupaciones que hemos podido tener conocimiento de su existencia y un mínimo de datos básicos. De seguro hay otros conjuntos que no hemos podido alcanzar en nuestra investigación. También los conteos sobre los estilos y modalidades de estos son aproximados, pues unos más que otros pudieron haber realizado uno u otro estilo no ubicado en nuestro trabajo. En todo caso, trabajamos sobre generalidades.

| | | | |
|----|----------------------|------------|---------------------|
| 21 | Illakuna | Sikumoreno | Yunguyo |
| 22 | Resonares del Pueblo | Sikuri | Varios |
| 23 | Javier Heraud | Sikumoreno | Varios |
| 24 | Sumac Llacta | Sikumoreno | Varios |
| 25 | Ricchari | Sikumoreno | Ilave |
| 26 | César Vallejo | Sikuri | Varios |
| 27 | ADUNI | Sikuri | Varios |
| 28 | Kakachi | Sikumoreno | Huancané |
| 29 | Rosa Alarco | Sikuri | Varios |
| 30 | Villarrealinas | Sikumoreno | Altiplano / Yunguyo |
| 31 | Zampoñas SIKUNAC | Sikumoreno | Camilaca (Tacna) |
| 32 | Yawar Runa | Sikuri | Varios |
| 33 | Josafat Roel Pineda | Sikumoreno | Ilave |
| 34 | Taquini | Sikuri | Conima |
| 35 | Markaru | Sikuri | Varios |

Cuadro IV-3
Conjuntos de sikuris metropolitanos que nacen en los años 90

| Nº | AGRUPACIÓN | MODALIDAD | ESTILO |
|----|--|----------------------|---------------------------------|
| 1 | 12 de Mayo o Sikuris 12 de Mayo | Sikumoreno Sikuri | Ilave Moho |
| 2 | Sol Naciente | Sikuri | Varios |
| 3 | Q'antati Marka | Sikuri | Turputia (Inchupalla, Huancané) |
| 4 | Sumac Illariq | Sikumoreno | Varios |
| 5 | CEMDUC | Sikumoreno | Varios |
| 6 | Sikuris Campoy | Sikuri | Varios |
| 7 | Sentimiento Nuevo | Sikumoreno | Altiplano |
| 8 | Alberto Flores Galindo (luego Perú Yachaq) | Sikumoreno Sikuri | Varios Varios |
| 9 | Sikuris Villarreal | Sikumoreno Sikuri | Yunguyo Moho |
| 10 | Wayna Runa | Sikumoreno | Ilave |
| 11 | Jachamarka | Sikumoreno | Yunguyo |
| 12 | Surimanta | Sikuri | Varios |
| 13 | Rurarccaya | Sikuri | Conima |

| | | | |
|----|--|----------------------|---------------|
| 14 | Taquimarka | Sikuri | Varios |
| 15 | Taki Onkoy | Sikuri | Huancané |
| 16 | Expresión Juvenil | Sikumoreno | Ilave |
| 17 | A. C. Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Sikumoreno Sikuri | Ilave Moho |
| 18 | Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI | Sikumorenos | Moho |

Cuadro IV-4
Conjuntos de sikuris metropolitanos que nacen en los años 2000

| Nº | AGRUPACIÓN | MODALIDAD | ESTILO |
|----|---------------------------------------|------------|----------|
| 1 | Q'ori Marka | Sikuri | Huancané |
| 2 | Fuerza Joven | Sikuri | Huancané |
| 3 | Conjunto de Instrumentos Nativos ACBT | Sikumoreno | Varios |
| 4 | Juventud Raucana | Sikuri | Huancané |
| 5 | Wiñay Marka de San Marcos | Sikuri | Conima |
| 6 | 28 de agosto TACANA | Sikumoreno | Tacna |
| 7 | Hatun Llacta | Sikuris | |
| 8 | Tarpuy | Sikuris | Huancané |
| 9 | Nuestras Raíces | Sikumoreno | Ilave |
| 10 | Sangre Joven | Sikuris | Huancané |
| 11 | José María Arguedas | Sikuris | Varios |
| 12 | Nuestro Rescate | Sikumoreno | Ilave |
| 13 | Rimaq Wayra 20 de Abril | Sikuri | Huancané |
| 14 | 18 de Julio | Sikuri | Conima |
| 15 | Wara WaraWaylas | Sikuri | Huancané |
| 16 | Wiñaymara | Sikuri | Huancané |
| 17 | Cantuta | Sikuri | Conima |
| 18 | JUBEC | Sikuri | Huancané |
| 19 | José María Arguedas de Huaycán | Sikuri | Varios |
| 20 | César Vallejo | Sikuri | Conima |
| 21 | Sikuris Jayamararu | Sikuri | Huancané |

Cuadro IV-5
Conjuntos de sikuris metropolitanos que existen en la actualidad (2013)

| N° | AGRUPACIÓN | MODALIDADES | ESTILOS |
|----|--|------------------------|---|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Sikumorenos Sikuris | Ilave, Mañazo, Lacustre, San Marcos Moho, Conima, Huancané |
| 2 | A.C. Kunanmanta | Sikumorenos | Altiplano (ciudad de Puno) |
| 3 | AC Illariq | Sikumorenos | Yunguyo |
| 4 | 24 de Junio SMP | Sikumorenos | Ilave |
| 5 | SIKUNAC | Sikumorenos | Tacna |
| 6 | Kallpa Kallpa | Sikumorenos | Yunguyo |
| 7 | Josafat Roel Pineda | Sikumorenos | Ilave |
| 8 | RURARCCAYA | Sikuris | Conima |
| 9 | 12 de Mayo | Sikumorenos Sikuris | Ilave Moho |
| 10 | Taquimarka | Sikuris | Huancané |
| 11 | Expresión Juvenil | Sikumorenos | Ilave |
| 12 | Zampoñas de la UNI | Sikumorenos | Moho |
| 13 | Sikuris Fuerza Joven | Sikuris | Huancané |
| 14 | Sentimiento Nuevo | Sikumorenos | Altiplano |
| 15 | Wiñay Marka de San Marcos | Sikuris | Conima |
| 16 | Conjunto de Instrumentos Nativos ACBT | Sikumorenos | Varios |
| 17 | Confraternidad Juventud Raucana | Sikuris | Huancané |
| 18 | Zampoñas 28 de agosto TACANA | Sikumorenos | Tacna (Camilaca) |
| 19 | Asociación Cultural y Popular Tarpuy | Sikuris | Huancané |
| 20 | A. C. Nuestras Raíces | Sikumorenos | Ilave |
| 21 | Sikuris José María Arguedas | Sikuris | Varios |
| 22 | Agrupación Juvenil Nuestro Rescate | Sikumorenos | Ilave |
| 23 | Centro Cultural Rimaq Wayra 20 de Abril | Sikuris | Huancané |
| 24 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio | Sikuris | Conima |
| 25 | Wara Wara Waylas | Sikuris | Huancané |
| 26 | Wiñaymara | Sikuris | Huancané |
| 27 | Sikuris Cantuta | Sikuris | Conima |

| | | | |
|----|---------------------------------|---------|----------|
| 28 | Sikuris JUBEC | Sikuris | Huancané |
| 29 | José María Arguedas de Huaycán | Sikuris | Varios |
| 30 | Taller de Sikuris César Vallejo | Sikuris | Conima |
| 31 | Sikuris Jayamararu | Sikuris | Huancané |
| 32 | Sikuris “Alfredo Curazzi Callo” | Varios | Varios |

Revisando el cuadro IV-3 de los conjuntos que aparecen en la década de los 90, observamos en primer lugar que es la década en la que menos conjuntos aparecen, menos de la mitad fueron realmente importantes y duraderos, reafirmando de esta manera que se trata de una etapa de crisis. De un total de 18 grupos, 11 se especializan en la modalidad del sikumoreno (estilos: cuatro de Ilave, uno altiplano, dos Yunguyo, uno de Moho y tres variado) y solo seis se inclinan por el sikuri (uno Conima, tres Moho, dos Huancané y cinco variado), dicho sea de paso, se trata de los conjuntos más irregulares (salvo la A.E.C. Rurarccaya y sikuris Taqui Onkoy). De estos, dos conjuntos de sikumoreno también practican paralelamente el sikuri, y dos cambian de modalidad al sikuri. Por lo tanto seguimos teniendo gran presencia de la modalidad sikumoreno.

Mientras que si revisamos el cuadro IV-4 que es exclusivamente de los conjuntos que aparecen en la primera década de los 2000, tenemos los siguientes aproximados: observamos que de un total de 21 grupos, 17 de estos se especializan en sikuri (10 de Huancané, cuatro de Conima y tres varios), tan solo cuatro se inclinan por el sikumoreno (dos de Ilave, uno de Tacna y de varios), y de ellos ninguno toca las dos modalidades a la vez. Por lo tanto, podemos decir que cerca del 80% de conjuntos que aparecen en los años 2000 tienen una preferencia por el sikuri, abruptamente contrario al proceso que se podía observar en los años 80 y 90.

Finalmente, si revisamos el cuadro IV-5 que señala a todos los conjuntos que actualmente siguen activando sin importar su año de aparición, encontramos que aproximadamente 13 conjuntos tocan exclusivamente sikumorenos (entre los estilos Ilave, Yunguyo, Altiplano, Moho y Tacna), 17 conjuntos se dedican al sikuri (nueve el estilo Huancané y seis Conima), y tres tocan las dos modalidades. Definitivamente hay una inclinación hacia la modalidad sikuri. Y como podemos ver en los cuadros antes señalados, de la modalidad del sikumoreno los estilos más escogidos fueron el Ilave, Yunguyo y Tacna. De la modalidad del sikuri, los preferidos han sido siempre los de Conima y Huancané, en algunos casos los de Moho que por lo demás debemos señalar que casi no existen más estilos en el llamado sikuri mayor. Por lo tanto, estamos ante una concentración de estilos en el caso del sikumoreno entre el Ilave y el Yunguyo, y en el caso de la modalidad del sikuri, entre Huancané y Conima. Ensayemos ahora posibles explicaciones a estos fenómenos:

A) En los 80 se caracterizan por optar más por la modalidad del sikumoreno, sin duda por la concepción que se tenía sobre esta modalidad, considerada la más festiva, urbana y la más fácil de aprender y ejecutar frente a la modalidad sikuri. Había un sentimiento de cercanía en la medida en que se trataba de una modalidad urbana y la posibilidad de poder “realizarla bien” era más factible frente a la considerada autóctona, el sikuri mayor, que se encontraba más lejos de asumirla con propiedad y profundidad, además del “respeto por lo tradicional”. De la misma manera, los conjuntos que se inclinaban por el sikuri en estos años, sentían que estaban más cerca

a la tradición y asentían mayor valor cultural a su trabajo; sabían también que la exigencia que tendrían para aprehender esta modalidad sería mayor. Todos nuestros entrevistados o con los que hemos conversado y que testimonian esta coyuntura, coinciden en señalar que hacer algo más autóctono generaba mayor valor, por ello se dice que “los Runa Taqui también tuvieron una mirada de desmerecimiento a los conjuntos que hacían sikumoreno...”¹⁶⁹. Tal vez por ello el CZSM inició su práctica del sikuri convirtiéndose en el primer conjunto en tocar las dos modalidades, pero para ello tuvieron que clasificar a los integrantes evitando que tocaran a la vez las dos modalidades en sus inicios.

B) La opción mayoritaria por la modalidad del sikumoreno se debe sobre todo a su actualidad. Se trata de una modalidad que por su carácter mestizo y urbano se presta a llenar expectativas juveniles y, por otro lado, es afecta a la asimilación de nuevos elementos culturales. En Puno, por ejemplo, los grupos de sikumoreno y/o zampoñadas han protagonizado siempre cambios en música, en vestuario, coreografías, e instrumentos. El sikumoreno sería tal vez el reflejo del desarrollo cultural de los pueblos urbanos, de las nuevas actitudes o perspectivas de sus jóvenes integrantes que circulan fácilmente entre la modernidad y la tradición, entre la continuidad y el cambio, entre lo urbano y lo rural. En general, se trata de una modalidad maleable, tanto que los pocos grupos metropolitanos que han esbozado sus propias opciones de música y estilos lo han hecho en esta modalidad y no en la de sikuri, que vendría a ser la modalidad más cuidada o respetada por ser de procedencia campesina e indígena, ámbitos en los que supuestamente no se tiene ninguna potestad de cambios.

C) Sobre el cambio casi radical en la preferencia del sikumoreno al sikuri en el movimiento metropolitano hacia los años 2000, podemos argumentar que en primer lugar se encuentra el hecho de que para estos años existe en todo el panorama “folklórico” una especie de mirada menos “sagrada”, menos idílica, que genera mayores derechos o posibilidades de participar en la práctica sikuri, es decir se convierte en un ámbito artístico más accesible. A esto debemos sumarle el hecho de que en Puno, en los ámbitos mestizos y en vías de urbanización (como Huancané), también en localidades propias del sikumoreno, esta modalidad se afinsa y es asimilada exclusivamente por el sector juvenil. Finalmente, mucho tiene que ver el hecho que es el estilo Conima el que prácticamente se masifica a todo nivel y, como hemos visto, esta es una versión moderna del sikuri. Es posible que esto sea así pues denota un carácter que congenia con los gustos musicales juveniles modernos, y esto se puede percibir en las composiciones musicales que contienen melodías y letras atractivas y de carácter juvenil.

Es decir, el sikuri y el sikumoreno adquieren relevancia en la preferencia juvenil en la medida en que congenian con algunos gustos y placeres, más que en la obligación moral o ideológica que era el motor en los años 80. Se trata de productos culturales modernos que, entre otras cosas, no exigen mucho “respeto por la tradición”; en los 2000, permiten ser reformulados con una mirada más actual en sus aspectos constituyentes como los vestuarios, las letras y melodías, coreografías, pasos, cánticos, etc. Claro ejemplo de esta tendencia generalizada es la creación de músicas y danzas folklóricas, y el boom de las autorías en ámbitos que antaño, el “folklore” exigía que sea anónimo y colectivo¹⁷⁰. Hay todo un movimiento que

¹⁶⁹ Conversaciones con Homero Guerrero. UNMSM 2012.

¹⁷⁰ Hasta los años 90 todavía se podía percibir con insistencia los discursos sobre la necesidad de considerar los principios del folklore que consideraba las siguientes obligaciones para ser consideradas como tal: “Características del hecho folklórico: 1) Anónimo, 2) Plástico, 3) Colectivo, 4) Tradicional, 5) Funcional, 6)

comparativamente podemos llamar “contra folklore” y creo que esta tendencia de “moda sikuri” forma parte de este fenómeno, pues además de las tendencias al cambio hay una “espera de repertorios” que muchas veces no solo vienen del Altiplano sino que son de los ámbitos metropolitanos. Entonces la tipología de “la moda” ha ingresado a los ámbitos tradicionales o folklóricos y estos se mueven a su ritmo, es decir que actúa como “... un mecanismo que regula las elecciones de las personas ya que, por una especie de presión social, indica a la gente qué debe consumir, utilizar o hacer. La moda se convierte en un hábito repetitivo que identifica a un sujeto o a un grupo de individuos. Puede reflejarse en ciertos objetos o aspectos visibles (ropa, peinados, etc.), pero también en modos de actuar y comportamientos como escuchar un estilo de música...”¹⁷¹. Es decir este movimiento en la actualidad se mueve intrínsecamente en una relación de causa-efecto, con las identidades juveniles. En realidad el sikuri desde el siglo XX se mueve a este compás de las modernidades y las modas, sino recordemos el proceso del conjunto Qhantati Ururi de Conima:

La aceptación de la música de Qhantati Ururi por parte de las audiencias afuera de Conima –incluyendo a los vecinos en Huancané y gente en centros urbanos–, se dio gracias al hecho de que su estilo de ejecución fue formado por concepciones mestizas de ejecuciones refinadas así como el empaquetamiento folclórico (Turino 1993b: 134).

D) Por otro lado, hasta los 90, el hecho de que existía más propensión por la modalidad del sikumoreno, sin duda ratificaba la concepción de que esta modalidad es más fácil de aprender y ejecutar que la modalidad sikuri, o había calado la crítica regional que consideraba posible que los metropolitanos pudieran dominar la modalidad del sikumoreno pero no la del sikuri, pues la consideraban más elaborada y por ende más difícil de imitar. Sin embargo, se trata de una respuesta general ya que existen muchos grupos que no solo desarrollan estas dos modalidades a la vez (ver cuadro N° 2), sino que en la última década hay una tendencia de conjuntos a constituirse como grupos exclusivamente de sikuris.

E) Finalmente, la presencia de estas dos modalidades en el movimiento metropolitano se debe sobre todo a su carácter mestizo y urbano, el mismo que le ha permitido asimilar las expectativas juveniles. Estas ha demostrado su potencialidad de asimilación de nuevos elementos culturales. En Puno, estas modalidades, en especial el sikumoreno, han seguido siempre el desarrollo cultural de sus pueblos, en la música, el vestuario, las coreografías, los instrumentos y actualmente asimilan nuevas actitudes de los integrantes, directores y responsables, géneros musicales (tocan cumbias y marineras), vestimenta y demás. Esta es una modalidad tan dinámica que los pocos grupos metropolitanos que han esbozado sus propias opciones de música y estilos lo han hecho en esta modalidad y no en la de sikuri mayor que aún es “cuidada”, “respetada” y considerada una expresión indígena en la que no tienen potestad de cambios¹⁷².

Popular, 7) Dinámico, 8) Oral, 9) Experimental y 10) Regional” (Miranda 2000). Como vemos, los fenómenos o “hechos folklóricos” que suceden en los 2000 “atentan” contra estos principios, colisionando prácticamente con lo que clásicamente se considera folklore.

¹⁷¹ Una de las acepciones extraídas de: <http://definicion.de/moda/>

¹⁷² Hacia finales de la década de los 90 se realizó en la A. C. Brisas del Titicaca una conferencia sobre los cambios y continuidades en las músicas y danzas puneñas, con la participación de los profesionales Edgar Bueno, Edgar Meza y Américo Valencia. Los tres no dudaron en indicar fehacientemente que los puneños de las ciudades podían cambiar la música y danzas consideradas urbanas, pero no así las danzas y música rurales campesinas, pues estas suponían una herencia muy antigua. Señalaron también que ni los mismos pobladores deberían

También tenemos que decir que la opción de escoger las otras modalidades de carácter más rural y autóctono es tomada en cuenta para ser utilizada como modalidad y estilo símbolo o identificador, por las dificultades para ser ejecutadas, por las características de sus vestuarios o por su restringida aceptación como motivación festiva (tipo de música, repertorio y estructura melódica). Además porque no es bien visto o considerado que un grupo ejecute dos modalidades y peor dos estilos a la vez. Observamos en el cuadro IV-1 que todas las agrupaciones que nacen definen en primer lugar su carácter musical, es decir la modalidad y estilo con los que se darán a conocer y se constituyen básicamente como grupos de sikumoreños o grupos de sikuris con un definido estilo en cada uno de ellos. No existen grupos metropolitanos constituidos propiamente como grupos de las otras modalidades que conocemos: ayarachis, chiriguanos y taquile, aunque algunas veces estas tradiciones del siku se han visto representados musicalmente, al igual que otras variantes o estilos como italaque, k'antu, jula jula (Bolivia) y suri sikus (Bolivia), por algunos grupos metropolitanos como parte de su trabajo musical y solo en algunas ocasiones especiales.

Entonces tenemos que los grupos metropolitanos se constituyen principalmente (o únicamente) como grupos musicales antes que organizaciones de trabajo cultural cuya función sea la de “rescatar y difundir las tradiciones del sikuri”. Observamos entonces que más preponderancia tiene el objetivo musical (ser un grupo de sikuri en sí) que el trabajo de investigación y difusión artística al que dicen estar abocados. Por lo mismo, según los cuadros presentados, pocos son los grupos que actualmente desarrollan dos o más modalidades y menos aún más estilos. De ninguna manera quiere decir que los grupos no ejecuten dos o más modalidades por la dificultad, sino principalmente porque tienen la concepción de que el rol que les toca cumplir es, al igual que los grupos puneños y regionales, el coadyuvar a la continuidad de este arte.

En tercer lugar.- En el camino de especializarse en un solo estilo, se suceden las visitas a los grupos altiplánicos en su mismo contexto. Los primeros viajes, por la distancia y el costo, fueron pioneros y sacrificados, algunos se produjeron por iniciativa personal y otros de manera organizada por el mismo grupo que preocupadamente podía costear una comitiva cuyo objetivo central era el “vivenciar” el “hecho folklórico”. En el caso de la A. C. Illariq, José Falcón nos dice:

Cabe recordar que para esa época (1984) había una escasez de material musical grabado, y las únicas fuentes cercanas de melodías eran las grabaciones que se hacían a los grupos de zampoñas altiplánicas en Lima, los cuales se centralizaban en los encuentros Túpaq Katari, los pedidos de enseñanza del estilo que realizamos, eran rechazados por algunos puneños, por lo que era una necesidad hacer un viaje de toma de contacto e investigación al lugar de origen (Falcón 2012: 5).

En el caso del CZSM este tuvo que llegar a Ilave, Puno, obligadamente porque no contaba con un referente regional en Lima, mientras que los que sí lo tenían viajaban con el objetivo de ahondar más sus conocimientos sobre el estilo o sobre los grupos de sus referencias. Llegan así jóvenes integrantes de los metropolitanos a tomar contacto, interactuar e integrarse a los grupos

cambiarla, menos los grupos de arte ciudadanos y peor aún los grupos de migrantes limeños, como eran los briseños. En Puno, sin embargo, actualmente existen grupos de sikuris que vienen desarrollando cambios en esta modalidad, haciendo de una expresión campesina un arte actual, urbano; factible, por tanto, de manipulación.

de sikuris altiplánicos. Más tarde, en los 90, llegarán los grupos metropolitanos a realizar presentaciones *in situ*. Los grupos puneños desde siempre (desde los 80) y de todos los lugares reaccionaron en la mayoría de los casos contrariamente a lo sucedido en Lima, con bastante agrado por esta iniciativa (en los casos de los sikumoreños del lado sur del lago Titicaca), mientras que nos informan que hacia el lado norte (en los pueblos rurales de Huancané, Conima y Moho), en algunos casos hubo reticencias a las grabaciones musicales¹⁷³. El aprendizaje fue mutuo, las poblaciones y conjuntos también fueron influenciadas de muchas maneras por estos jóvenes limeños a los que en la mayoría de casos recibían con alegría y los calificaban de “buenos tocadores”. Inclusive es posible que los nuevos procesos en el tema de género, como la inclusión de la mujer en el rol de sikuri, hayan sido sino una importante influencia limeña, pues luego de esta experiencia se ha visto mujeres tañendo el siku en el Altiplano, e inclusive realizando algunas experiencias de conjuntos femeninos. De esta manera, se logra un principal objetivo que consistía en tener una directa interacción (vivencia) con el grupo puneño de su referencia que, con el tiempo, con las mejoras de las vías de comunicación (carreteras) y la invención de nuevos medios y posibilidades comunicativas (el internet), las relaciones entre estos fueron siendo cada vez más fluidas. Los ejemplos sobran, quizá lo más saltante es que en el año 2006 el conjunto Motorizada de Ilave se unió al CZSM para tocar en el concurso de la festividad Virgen de la Candelaria, al que tenía derecho de participación solo el CZSM, por lo tanto se presentaron bajo esta denominación y tocando el estilo “San Marcos”. Veamos unos primeros ejemplos sobre los inicios de esta relación metropolitano-altiplánica:

Runa Taki: “En mayo de 1984 se hizo el primer viaje a Puno, hicimos una actividad y les pagamos sus pasajes a seis integrantes que fueron a Huancané a las fiesta de las cruces. Grabaron a los grupos de sikuris y eso era oro para nosotros; se relacionaron con Qhantati Ururi y otros grupos y vivieron *in situ* lo que nosotros solo teníamos como datos aislados y contado por terceras personas. Este viaje nos consolidó bastante porque fue un material muy bueno y sacamos los temas tal como eran, imitamos tan igual como era el estilo Conima” (Entrevista 1).

Qantati Markamasi: “Los primeros en ir a Yunguyo fueron los del Qantati Markamasi: Flor Yanayaco, Jorge Vásquez, Denys Parra y Wilson Pérez. Ellos llegan primera a Puno a la fiesta de la Virgen de la Candelaria en 1984 y en octubre a Yunguyo donde se contactan y tocan con el conjunto más tradicional del lugar: 10 de Octubre de Yunguyo” (Entrevista 3). “Qantati Markamasi ya había llegado a Puno y había hecho contacto con el 10 de Octubre y habían empezado a tocar bien porque ya sabían cómo era allá mismo” (Entrevista 2).

Illariq: “En octubre de 1986 se envió a los compañeros del grupo a Yunguyo, Puno, para que participaran y experimentaran cómo era la música allá, los del 10 de Octubre de Yunguyo los recibieron muy bien. Además la tarea era que nos trajeran material (...) trajeron canciones que eran tradicionales y empezamos a diferenciar entre ritmos y géneros qué era un pasacalle, un huayño, jocho, etc. Illariq empezó a avanzar a raíz de este y los siguientes viajes” (Entrevista 2).

Los grupos metropolitanos hacia los años 90 hicieron más frecuentes los viajes a la ciudad de Puno para tomar contacto con grupos afines a ellos. Por ejemplo, los integrantes de la A.E.C. Rurarccaya viajan a la Festividad de la Virgen de la Candelaria o a las fiestas de Pascua en

¹⁷³ Nos comenta César Suaña que cuando una comitiva de la AJP a finales de los años 70 visitó en Conima al conjunto Qhantati Ururi, este fue muy desconfiado y reticente a las grabaciones y demás registros.

Conima y comparten con estos conjuntos experiencias artísticas. Los integrantes del Conjunto Josafat Roel, 24 de Junio y del CZSM, viajan a la ciudad de Ilave y se relacionan con los grupos Motorizada, 29 de setiembre y/o Melodías de Ilave. Kunanmanta, con Altiplano de la ciudad de Puno; el CZSM, hasta mediados de los 90, toma contacto con Motorizada de Ilave y, en los últimos años, con Barrio Mañazo y Lacustre de la ciudad de Puno, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

Hacia mediados de los años 2000 la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCF), obedeciendo a la insistencia de los conjuntos metropolitanos, realizó el Primer y Segundo Concurso Nacional de Sikuris, clasificatorios al concurso de la Virgen de la Candelaria en Puno para los años 2005 y 2006. Esto posibilitó que dos conjuntos (uno de cada modalidad) pudieran participar en esta festividad compitiendo por primera vez en la historia, entre conjuntos metropolitanos y conjuntos altiplánicos (vale decir también entre “imitadores” e “imitados”). Este hecho significa definitivamente una ruptura, un punto de partida que expresa claramente una nueva y radical etapa distinta. Finalmente hay que decir que el movimiento metropolitano no puso atención nunca a otros conjuntos originarios, quizá por su alta tradicionalidad y su reducido ámbito de expansión; nos referimos específicamente a los ayarachis de Cusco y a los chunchos de Ayacucho, con quienes no ha habido ni existe ninguna relación, tampoco algún interés por relacionarse.

En cuarto lugar.- La mayoría de grupos metropolitanos asumen a veces su rol de “grupos de arte”, es decir, el primer carácter que enunciáramos: el de representar. Muchas veces dejan de actuar como novedosos conjuntos en sí y asumen el rol –esbozado básicamente en sus estatutos– de instituciones culturales que investigan y difunden las diversas tradiciones del siku. Así se explica que de vez en cuando se dan la libertad de ejecutar (representar) otros estilos, esto lógicamente muy al margen o sin descuidar el estilo principal que representan. Por ejemplo: el Conjunto de Zampoñas de San Marcos si bien es cierto se caracterizó siempre por ser portador de la modalidad de las zampoñadas y el estilo Ilave, desarrolló también paralelamente y en forma esporádica otras tradiciones del siku, tal como vemos en el cuadro siguiente.

Hasta los años 2000 fueron muy pocos los casos en que una misma agrupación desarrolla dos o más modalidades distintas a la vez. Posiblemente solo el CZSM y sus “escuelas” o grupos de su influencia. Pero luego podemos ver más casos, justamente como resultante de los años 2000, cuando se ve menos acciones esencialistas en los conjuntos metropolitanos (ver cuadro siguiente). Sin embargo, la constante de un conjunto aferrado a una sola modalidad y a un solo estilo (o estilos próximos), es el patrón que aún permanece en el movimiento:

| CONJUNTOS | MODALIDAD Y ESTILO PRINCIPAL | OTROS ESTILOS |
|---------------------|-------------------------------|--------------------------------|
| A. C. Illariq | Sikumorenos, estilo Yunguyo | Sikuris, estilo Moho |
| A. C. 24 de Junio | Sikumorenos, estilo Ilave | Sikuris, estilo suri sikus |
| A. E. C. Rurarccaya | Sikuris, estilo Huancané | Zampoñadas, estilo palla palla |
| A. C. Kunanmanta | Sikumorenos, estilo Altiplano | Sikuris de Taquile |

| | | |
|------------------|----------------------------------|---|
| A. C. 12 de Mayo | Sikumorenos, estilo llave | Sikuris de Moho, sikuris de Italaque |
| CZSM | Sikumorenos, estilo “San Marcos” | Sikuris de Taquile, ayarachis de Paratía, soldados palla palla de Conima, Italaques, Q’antus, Q’otos, K’antu de Bolivia, etc. |

Justamente el nuevo carácter socio cultural de los jóvenes, hace posible realizar otros estilos o variantes del siku sin mayores reparos que la complejidad técnica. La participación de las nuevas juventudes limeñas de finales del siglo XX, estudiadas y denominadas “polifacéticas” por Golte y León (2011), también se siente en el caso del movimiento de sikuris. En esta época por ejemplo se empieza a escuchar con mayor frecuencia las composiciones musicales de los grupos metropolitanos “ha sido como una explosión de creatividad reprimida por años...”, dijo muy atinadamente un ex integrante del CZSM¹⁷⁴. Este trabajo más diversificado se puede observar por ejemplo con la incorporación de otros aerófonos campesinos como las tarkas y los pinkillos dentro de sus trabajos artísticos. Sin embargo, también encontramos que pocos son los grupos que actualmente desarrollan dos o más modalidades, y más aún estilos; esto refleja que el primer carácter con el que nacieron, el de representar (investigar y difundir), es el menos practicado. De ninguna manera quiere decir que los grupos no ejecuten dos modalidades solamente porque a veces es dificultoso, sino principalmente porque tienen la concepción de que su papel es tal vez el mismo que el de los grupos puneños y regionales.

En quinto lugar.- Existe una profunda preocupación por la teoría, por el conocimiento de lo que se practica, aunque menos que el conocimiento ideológico del “porqué” se toca. Por ello se suelen preparar clases y metodologías de enseñanza sobre los estilos y otros aspectos técnicos: ¿Qué es un estilo? ¿Cuáles son los elementos que dan forma a un estilo? Vale decir, en un determinado estilo: ¿Qué zampoñas intervienen, cómo es el inicio de la melodía, la fuerza en la ejecución, los timbres, inicios de fuga, tempo de la melodía, de la fuga, finales?, etc. Los conjuntos metropolitanos racionalizan muy detenidamente el contenido o partes conformantes de los estilos, identifican los elementos que los constituyen y les sirven para interpretarlos, y desarrollar su trabajo musical. Aunque estas preocupaciones suceden más en la búsqueda de una mejor imitación que como parte de un trabajo de investigación propiamente. Los conocimientos sobre la cultura andina o altiplánica, la mayoría de veces, fueron influenciados por la ideología marxista:

En los 80 Sendero Luminoso empezó a infiltrarse en casi todos los grupos (Kunanmanta, Runa Taki, San Marcos, Kallpa Kallpa, etc.). Este asunto obligó a que nos educáramos en las teorías del marxismo, leíamos obligatoriamente a Vallejo, Arguedas, Mariátegui, para poder defendernos teóricamente, también realizamos conversatorios con los investigadores Alfredo Curazzi, César Bolaños, Américo Valencia y otros. Inclusive yo propuse ir a la Escuela Superior de Folklore “José María Arguedas” a llevar cursos, la idea era tener argumentos sólidos para responder a los compañeros artistas que decían que ya había llegado el momento histórico de hacer la guerra popular y ser realmente artistas comprometidos... (Entrevista 2).

¹⁷⁴ Luis Valverde Caldas, ex integrante del CZSM comentó vía Internet sobre la primera producción discográfica del CZSM, el año 2002.

Estos intentos teóricos nunca fueron plasmados en documentos y se trató sobre todo de concepciones personales; de lo que se entendía y practicaba. Por ello, estas concepciones o explicaciones adquieren muchas veces altos niveles de idealización y apasionamiento, haciéndose más profundo cuando los metropolitanos empiezan a esquematizar y teorizar sobre el estilo, la cultura puneña y sobre su propia participación. Sus referencias inmediatas fueron intelectuales e ideólogos del indigenismo y marxismo como José María Arguedas (incuestionable protagonista), César Vallejo, Efraín Morote Best, José Carlos Mariátegui y otros. Las discusiones y elucubraciones teóricas partían desde la base de la lucha de clases y el carácter de clase del arte.

Sexto.- No estamos ante agrupaciones que se consideran exclusivamente musicales sino más bien organizaciones que buscan constituirse en un espacio social que posibilite o incida en el desarrollo personal, por ello se valida mucho el nivel de participación y de identificación con el colectivo, y no tanto el avance musical. Por eso no se llaman músicos asimismos. Por ejemplo: 1) Los conjuntos de sikuris nunca han celebrado el “Día del Músico”, por demás era considerado una fecha “burguesa”. 2) Tampoco se ha observado que un o una integrante haya sido retirado del grupo por no poder tocar o no aprender a tocar la zampoña o el estilo. Sin embargo, causales de expulsión las constituyeron acciones de desbordes morales (problemas con el licor, sexuales), delitos comunes y, más aún, una causal común de separaciones fue por falta de lealtad a la pertenencia (cuando tocaban en otros conjuntos sin permiso); y también fueron causales las filiaciones políticas, sobre todo en los años 80.

Séptimo.- Hay una profunda importancia no solo por la aprehensión de los elementos artísticos que constituye el sikuri, sino también de aspectos complementarios importantes para el colectivo y que terminaban comprometiendo las dimensiones subjetivas del individuo, básicamente en el nivel de la identidad (ideas, vestido, gustos, costumbres, frecuencias amicales, tipos y formas de diversión, etc.). Por ejemplo, conocemos de matrimonios y con ellos la ampliación de redes sobre la base de esto (compadres, cuñados, padrinos, etc.); también de personas que han ocupado puestos de importancia en las esferas regionales o altiplánicas, entre otras varias formas de inclusión social de estos nuevos sectores urbanos que se acercaron a estos conjuntos posiblemente por curiosidad.

Octavo.- Tenemos que mencionar nuevamente la concepción sobre el “compromiso social”, su significancia en el individuo. Habíamos dicho que esta labor de participar artísticamente en organizaciones y lugares marginales era considerada una especie de resarcimiento o “lavado” de la conciencia social. Una forma de “pagar al pueblo”, purgar, de pagar penas, de sentirse bien, era visitar los pueblos o lugares alejados u organizaciones populares: “...por ejemplo, el grupo Runa Taki en sus presentaciones no cobraba (rechazaba el arte mercantil). Hasta ponían de su bolsillo...” (Entrevista 5).

4. EL “ESTILO ILAVE” EN LOS GRUPOS METROPOLITANOS

Hemos observado en el capítulo anterior que la zampoñada o el sikumoreno es la modalidad más escogida por los grupos metropolitanos para desarrollarse musicalmente hasta los años 90, y de entre ellos el estilo Ilave ha sido y es el más practicado y representativo de este movimiento. De acuerdo al cuadro IV-5 del presente capítulo, encontramos que aproximadamente de las 14 agrupaciones que actualmente interpretan la modalidad de zampoñadas, siete de ellos se caracterizan por cultivar el estilo Ilave¹⁷⁵. Es decir, aproximadamente el 50% de los grupos metropolitanos practican este estilo, mientras que el otro 50% se encuentra repartido entre tres estilos diferentes: Yunguyo, Altiplano y Tacna. Sin embargo, y paradójicamente, este estilo no tiene ni tuvo nunca a ningún grupo regional o migrante que lo represente en la capital.

4.1. Las zampoñadas en el distrito de Ilave, Puno

Ilave, capital de la provincia del Collao, es un distrito que hace unas décadas atrás era considerado un área rural, pero actualmente, con el desarrollo urbano y gracias a su situación geográfica (forma parte importante de la franja comercial Puno - Desaguadero - La Paz), cuenta con amplias posibilidades de desarrollar –como la mayoría de distritos– sus espacios urbanos (Godenzzi 1988; Caballero 1992). Es notorio el incremento de los medios de comunicación masivos, el comercio, la educación, que incide sobre todo en el desarrollo de nuevos parámetros culturales en sus jóvenes generaciones. Es lógico pensar entonces que el ingreso de esta “nueva racionalidad urbana” repercuta en los ambientes culturales (sus fiestas, costumbres, danzas y música) y se evidencie en los nuevos caracteres musicales que sus agrupaciones de zampoñadas presentan en estos años¹⁷⁶.

A mediados del siglo XX encontramos en este pueblo campesino a tres agrupaciones representativas de las zampoñadas ilaveñas: Santa Bárbara, Motorizada y 29 de Setiembre, y no se hallan otras manifestaciones del siku (me refiero a otras variantes o modalidades). Sin embargo, Américo Valencia sustenta que por el siglo XIX en este y otros pueblos aledaños se ejecutaba el siku a la manera campesina propiamente (modalidad sikuris), hasta que a inicios del siglo XX y como parte del mestizaje y la urbanización, se desarrolló la zampoñada, convirtiéndose desde entonces en una expresión representativa también en los distritos vecinos de Juli, Acora y Yunguyo. Además de los grupos tradicionales ya mencionados se forman o se fortalecen: Melodías de Ilave, San José de Ilave y Aguitas de Cusupi, entre los principales. Es necesario mencionar que la provincia del Collao cuenta con cinco distritos, Conduriri, Pilcuyo, Santa Rosa, Capazo e Ilave, pero ninguno de los cuatro primeros tiene agrupaciones de zampoñadas, todas se desarrollan en los barrios de la misma ciudad de Ilave, haciéndose por tanto una expresión urbana e incluso juvenil. En la actualidad los grupos de zampoñadas de Ilave han ganado bastante protagonismo y sus grupos no solo han crecido en número de

¹⁷⁵ En estos casos es mejor una aproximación, toda vez que algunos conjuntos tocan dos o más modalidades, es decir algunos no tienen una regularidad, tocando únicamente una modalidad y un estilo como era el patrón en los años 80.

¹⁷⁶ Prueba de esto por ejemplo son las abundantes grabaciones musicales que han realizado las agrupaciones ilaveñas, los concursos ganados y, principalmente, la creación o utilización de nuevas marcas musicales donde se ve el uso de la teoría musical.

integrantes (básicamente los nuevos grupos) sino en importancia, puesto que poco a poco se han convertido en portadores de nuevas formas o propuestas musicales. Diríamos que se trata de un amplio y radical desarrollo de las marcas musicales en función de las ya existentes, su ruptura ha sido total si pensamos en función de la importancia de la conservación del estilo que desarrolló Thomas Turino en los grupos conimeños. Estos exponen un trabajo profesional en la medida en que se ve la incursión de conocimientos académicos como la teoría musical y el uso de la armonía, esto lógicamente por primera vez en una expresión musical de origen campesino. En la fiesta de la Candelaria, por ejemplo, se ha visto constantemente al menos a tres grupos ilaveños (Melodías de Ilave, San José y 29 de Setiembre). Punto aparte es el papel que ha cumplido el conjunto Melodías de Ilave, que se ha hecho el más representativo de este distrito no solo por ser campeón sucesivamente en la década de los 90 en los concursos regionales, sino por su interesante trabajo musical realizado sobre la base del uso de armonías y contrapuntos e incorporación de nuevos “cortes” o formas de zampoñas para lograr una mejor orquestación. Ha llegado a tener en Lima, incluso, a dos grupos metropolitanos que lo imitan.

Muy distinta es la presencia migrante ilaveña en Lima. En los mejores tiempos del movimiento sikuri regional, como en la actualidad, no se encuentra ningún conjunto de zampoñas de Ilave, ni intentos de formarse. Esto es paradójico pues, como estamos viendo, Ilave es un distrito que tiene una fuerte presencia sikuri en Puno (de ahí provienen los grupos más antiguos de la zona sur del lago Titicaca con buen trabajo musical). De la misma manera, las fiestas patronales de San Miguel de Ilave en Lima no han tenido ni tienen la magnitud de otros pueblos, como Yunguyo por ejemplo. Han sido mayormente fiestas casi familiares, reducidas y realizadas por parte de un pequeño sector pudiente, mientras que los sectores ilaveños de mediana o baja condición económica no tienen ningún tipo de organización en Lima. Tal vez la explicación de la poca o nula presencia de colonias u otra organización provincial o distrital se deba a los bajos niveles migracionales de Ilave a Lima, ya que Ilave es un distrito que se caracteriza más por recepcionar pobladores que por expulsar; esto, debido a su crecimiento e importancia económica. Luego podemos inferir que la falta de grupos de ilaveños también se debe a la inexistencia de organizaciones populares ilaveñas en Lima, donde los grupos de sikuris regionales tienen sus orígenes. Encontramos en cambio una organización ilaveña conformada principalmente por población pudiente (mistis), y por ello muy pocas veces ha contratado grupos de zampoñadas; pues obviamente los gustos de las élites pudientes también van a cambiar bastante y los sikuris tienen más empatía, pertenecen o son expresiones de los sectores populares¹⁷⁷. Sabemos que la formación de organizaciones de migrantes es directamente proporcional al nivel socio económico de estos, es decir tanto más pobreza en los migrantes, más posibilidades de organizarse (Altamirano 1984). Podemos también decir que tanto más campesinos (o rurales) son los migrantes, más cerca se hallan (en el proceso de recuperación cultural) de practicar sus artes tradicionales; mientras que en los migrantes mestizos o urbanos (en este caso Ilave lo es) existe menos necesidad de agruparse contra la pobreza, y sus caracteres socio culturales son urbanos. En todo caso el tema corresponde a un estudio más profundo.

¹⁷⁷ En las sociedades rurales de Puno (Huancané e Ilave que son los espacios que más hemos revisado), sucede que las élites pudientes no participan de estos grupos tradicionales, aunque puede suceder que por efectos de la democratización y efectos de la movilidad social, puedan participar en otros grupos musicales como las estudiantinas.

4.2. El Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM) en la historia del estilo Ilave

El estilo Ilave en Lima aparece por primera vez aproximadamente en el año 1982-3, musicalizado por el Conjunto de Zampoñas de San Marcos cuando todavía este era un “estamento artístico” (elenco dependiente) del Centro Universitario de Folklore. La elección de este estilo correspondió más a la casualidad que a un trabajo pensado o planificado:

Por esos tiempos no había muchas fuentes, el año 82 el Conjunto no tenía un estilo definido, hay un disco que debe estar en la casona que es testimonio de lo que se tocaba y ahí escuchas a un San Marcos tocando medio entre sikuri y sikumoreno. Es que por esos tiempos no había grabaciones, videos, fotos como ahora. Cuando yo aprendo a tocar e integro el Conjunto, los discos de Ilave ya existían, como el leke leke, y de ahí partimos porque necesitábamos repertorio...¹⁷⁸.

Al no existir un grupo referencial (regional) en Lima, el estilo (principalmente el repertorio) fue inicialmente copiado de un único long play al que se hace alusión: El “Leke Leke”, y del Conjunto de Zampoñas 29 de Setiembre de Ilave, Puno. En los años subsiguientes, cuando el CZSM se había retirado ya del Centro Universitario de Folklore de San Marcos, “define” aún más su preferencia y se especializa en el estilo Ilave:

Nos hicimos conocidos como los que tocábamos el estilo Ilave (...) Hacia el 84 San Marcos ya estaba definido musicalmente y entonces crea una cierta necesidad que todos se definan. En esta etapa era importante la definición (Entrevista 3).

El CZSM, grupo metropolitano que juntamente con Runa Taki, Folkuni y Kunamanta inicia esta búsqueda necesaria de la “definición” (que luego se repitió en todos los grupos), tuvo claramente una influencia de la AJP además de los grupos regionales, los cuales obviamente –por una cuestión de tradición e identidad– ejecutaban solo una modalidad y un estilo; de ellos asimilan la idea o la necesidad de especializarse en un estilo, porque entre otras razones esto posibilitaba un buen o fiel desarrollo musical. Desde entonces los metropolitanos empezaban a copiar caracteres de los regionales como este peculiar modelo de organización social y musical.

Más tarde, la carencia de material fonográfico, la motivación personal de algunos integrantes de profundizar sus conocimientos y la idea de mejorar la calidad musical del grupo, lleva a concretar el viaje al pueblo de Ilave donde por primera vez conocen a los grupos ilaveños, de quienes copiaron fielmente su música. Hipólito Suárez Mucha, posiblemente el primer integrante metropolitano que llegó a tierras ilaveñas, cuenta que desgraciadamente en su primer viaje llegó en épocas no festivas, por lo que tuvo que conformarse con entrevistarse con los guías de las agrupaciones existentes. En la fiesta que siguió (setiembre), llevó consigo a una delegación sanmarquina y participaron así en la festividad de San Miguel Arcángel de Ilave, integrando el conjunto de zampoñadas Motorizada, desde entonces las futuras delegaciones sanmarquinas serían muy bien recepcionadas por los señores Plácido Maquera, Primitivo Butrón (hijo de Modesto Butrón, prolíficos compositores) y por el conjunto Motorizada:

¹⁷⁸ Conversación personal con José Salgado (2012), ex integrante del CZSM.

Plácido Maquera me invitó a que volviera a la fiesta patronal de San Miguel donde veríamos a los grupos ilaveños, y cuando estuvimos allá en setiembre que siguió, no podían creer que hubiéramos hecho un viaje tan largo para poder encontrarlos y tocar con ellos (...) entonces llegamos a Ilave cuatro integrantes (Entrevista 3).

Después de este viaje el CZSM desarrollaría con mayor preocupación el estilo Ilave, es decir, la copia y práctica de las marcas musicales, en especial del conjunto Motorizada. Pronto se hicieron conocidos como el grupo que mejor interpretaba este estilo; por ello alguna vez el grupo ilaveño Motorizada consideraría al CZSM –entre conversaciones informales– como su “base Lima”, es decir “su filial”, más aún porque este nunca tuvo ni tiene una filial en Lima¹⁷⁹. Paralelo a este desarrollo musical estuvo el trabajo de difusión teórica (conferencias, conversatorios, clases, etc.) y práctica (escuelas de zampoñas, presentaciones y otros). Gracias a la buena organización y proyección de sus integrantes, fruto de la época universitaria que priorizaba la importancia de la planificación y la disciplina, junto al contexto social receptivo, pudieron observar rápidamente los frutos de su trabajo, entre los que se puede mencionar: un vasto desarrollo de eventos teóricos y académicos, además de la formación o asesoramiento de muchos grupos dentro y fuera de la universidad:

La labor de difusión que durante tantos años había realizado el CZSM y la AJP habían logrado sus frutos (y) comenzaron a brotar nuevas agrupaciones de zampoñeros no puneños (...) El empeñoso trabajo en el aspecto técnico-musical alcanza resultados positivos, siendo el primero de ellos la expansión del sikuri dentro de la misma universidad, convirtiéndose en un boom cultural que es resumida en la frase: “La zampoña se puso de moda” (...) David Legua Barreto afirma que “en el Conjunto había la idea de formar una especie de Federación de Sikuris que congregara a los mejores tocadores de cada Facultad. Queríamos formar Zampoñas de Derecho, Zampoñas de Educación, Química, Geografía, etc... El grupo tenía tal capacidad de convocatoria que se ensayaba sikumoreno en la parte alta del estadio y en la parte baja se ensayaba sikuris.” (Acevedo 2003: 57).

No cabe duda de la importancia de este Conjunto en el nacimiento, crecimiento y expansión de los grupos metropolitanos dentro y fuera de la Universidad de San Marcos; y en el caso específico del estilo también se puede ver esta determinante influencia:

La influencia del CZSM se pone de manifiesto en las nacientes agrupaciones de la década de los ochenta que interpretan el estilo Ilave... es el caso de 24 de Junio de Surquillo, Josafat Roel Pineda, 24 de Junio de San Martín, también Wayna Runa y todos los que hicieron el estilo Ilave, alguna vez escucharon primero al Conjunto de Zampoñas de San Marcos (Suárez 2011 s/n). En el año de 1983 (...) el grupo de Zampoñas de San Marcos inicia una agresiva difusión del siku (...) recibimos la propuesta de formar un grupo de zampoñas en la facultad de Educación y se designó a Eduardo Salgado como encargado, sentando así las bases para lo que más tarde sería la A. C. Illariq (...) el principal gestor de “Markasa” se nutre de las enseñanzas de nuestra agrupación (y de otros regionales), así mismo el impulsor del grupo “Kallpa Kallpa Zampoñas” (...) Paralelamente diferentes integrantes del CZSM imparten clases de zampoñas en sus barrios (Surquillo, Comas, San Martín de Porras, La Victoria) (...) “Zampoñas Illu” tomó como modelo al CZSM (...) el grupo “Sumac Llacta” también recibiría influencia directa del CZSM... (Tarrillo 1991: 2).

¹⁷⁹ Estos comentarios los escuchamos a principios de los 90 en el CZSM. Por otro lado, decíamos que las zampoñadas de Ilave, a pesar de tener una gran presencia artística en Puno, no tienen conjuntos que las representen en Lima (grupo regional), un tema que obedece de seguro al nivel organizacional y cantidad de migrantes ilaveños.

Así, en los años 80 al CZSM se le puede considerar como el conjunto líder que formuló y construyó formas de llevar adelante esta tarea difusora marcando el camino y generando incluso costumbres (formas de realizar este trabajo artístico), que los demás grupos metropolitanos luego harían suyas sin desdeñar sus peculiaridades: formas de acción, difusión, directivas, formas de acceder y entender los materiales musicales y teóricos, discernir y delimitar su agrupación. Más aún, muchas de estas agrupaciones ochentistas se iniciaron con el repertorio y estilo ya marcado por el CZSM. Entre los ejemplos podemos citar el de la A. C. Illariq de la UNMSM, uno de los primeros conjuntos metropolitanos que, antes de tomar este nombre y definirse por el estilo Yunguyo, tuvo influencias del CZSM, en especial del integrante Eduardo Salgado, quien enseñó algún repertorio del estilo Ilave que practicaba el CZSM.¹⁸⁰ Finalmente, uno de los últimos conjuntos metropolitanos en inclinarse por el estilo Ilave fue A. C. Expresión Juvenil (distrito de San Juan de Lurigancho, 1997) que si bien no tiene influencia sanmarquina, imita el estilo (o sub estilo) del grupo ilaveño Melodías de Ilave, e incluso se ha dado el caso exclusivo que el mismo director musical de esta agrupación ilaveña dirigiera a la A. C. Expresión Juvenil en el concurso Túpaq Katari del año 2001. Luego tendremos a otras agrupaciones de los años 2000 también inclinados por el estilo: la A. C. Nuestras Raíces y la A. C. Nuestro Rescate, las dos formadas el año 2003 en el distrito de San Martín de Porres. Los cuadros presentados nos indican claramente la inclinación de los conjuntos por este estilo que se le debe al CZSM.

4.3. Del “estilo ilave” al estilo “metropolitano/ilaveño”, construcción de nuevas identidades

Los conjuntos metropolitanos de los 80, al enaltecer y cosificar los caracteres del sikuri, le otorgan al “estilo” el poder legitimador del sikuri en sí (de lo que está bien y mal), construyendo así una trampa ideológica. Pero aún más: en este afán de ser legítimos o auténticos representantes del sikuri, en particular del estilo, terminan creando un *nuevo estilo* propio que no es identificable racionalmente por ellos mismos:

...los grupos metropolitanos representantes del estilo Ilave, en este afán de ser portadores fieles y en la búsqueda de la esencia del “estilo Ilave”, han terminado realizando realmente algo trascendental para el movimiento sikuri limeño, pero aún no avizorado por ellos mismos, pues es inconsciente y, como tal, tiene mayor importancia aún: la creación de un nuevo “estilo Ilave-limeño”. Se trata de un producto propio muy bueno y de gran calidad (aunque involuntario como muchas creaciones culturales) que hace ver las grandes potencialidades del movimiento metropolitano en la creación y recreación del estilo al cual han criticado y negado reiteradamente (Sánchez 2008: 2).

Los grupos metropolitanos que escogieron el estilo Ilave para realizarse artísticamente, definieron o construyeron sobre la base de sus concepciones los patrones musicales de la zampoñada ilaveña. Veamos cuáles son estas “marcas” que caracterizan o dan vida al estilo Ilave

¹⁸⁰ “A uno de los ensayos que hacíamos en el aula 2-B de Educación llegaron unos dos integrantes del Conjunto de Zampoñas de San Marcos, quienes nos hicieron conocer su decisión de colaborar con nosotros en la parte técnica. A los ensayos siguientes vinieron diferentes integrantes del conjunto mencionado y nos presentaron su colaboración, hasta que finalmente vino Eduardo Salgado, quien fue más constante y más interesado. Con el apoyo técnico de Eduardo Salgado fue más serio y aprendimos la melodía *Amor serrano...*” En “Origen de la A.C. Illariq”, publicado por Carlos Vidal. Fuente: <http://illariq-illariq.blogspot.com/>.

recogido de los conjuntos metropolitanos: 1) Es pausado, es decir más lento de lo “normal”. 2) Es “vibrado”, se hacen vibrar (“temblar”) las zampoñas al ser ejecutadas, más notoriamente en ciertas “paradas”. 3) El inicio de la fuga es rápido y fuerte, la fuga rápida (más de lo normal), y el final “seco”, es decir, abrupto, fuerte y sin ninguna prolongación de sonidos. Estas entre otras marcas, más subjetivas y complicadas a veces de ser descritas por ellos mismos (por ejemplo el “sentir”)¹⁸¹.

Que un grupo metropolitano ponga en práctica enfáticamente un estilo es una empresa ardua, obviamente en la medida en que lo que se busca “captar” o asimilar son expresiones subjetivas. Por ello algunos grupos cumplen más de una decena de años ensayando y buscando llegar a tocar el “verdadero” estilo, o “tal como es”. Esto nos deja una lectura de lo infructuoso que resulta la búsqueda de la esencia de una expresión cultural, además de tratarse de una concepción y trato esencialista del tema; de una noción estática de la música que niega la esencia dinámica y maleable del estilo que tiene en tanto construcción social es. Esta concepción rechaza el papel de renovador de las generaciones nuevas, la competencia y la diferenciación, las reconstrucciones de identidades colectivas y la peculiaridad individual dentro del grupo:

... los grupos metropolitanos al querer captar el estilo han terminado convirtiéndolo prácticamente en “una cosa”, al punto de pensarlo como si se tratara de un instrumento o como algo que se podía poner encima como un vestuario. También supusieron que deberían concentrarse en un sólo estilo para asimilarlo profundamente mediante “la vivencia”, por ello se repitió en ensayos y presentaciones reiteradamente, año tras año, integrante tras integrante, buscando interiorizarlo y así lograr la fidelidad, la idoneidad, el “alma” del estilo (Sánchez 2008: 2).

Estos conjuntos conciben al estilo como una construcción premeditada hasta el mínimo detalle, conservado y repetido, por lo que buscan captarla conscientemente con la mínima precaución. Pero creemos que esta búsqueda finalmente va a resultar muy provechosa y original pues termina con la construcción o creación de un “metropolitano estilo Ilave”, es decir, un “nuevo estilo” creado por estos conjuntos metropolitanos a lo largo de esta búsqueda.

En Ilave (Puno), a lo largo de la década de los 90, pudimos percatarnos en primer lugar que no existía “uno”, sino “varios estilos Ilave”, y luego que estos eran tan diversos entre grupos e integrantes, entre jóvenes y adultos y entre unos años y otros. Nos percatamos que la variedad de criterios, concepciones, prácticas y ejecución musical se superpone a la idea sublimada de la homogeneidad, a la idea dura del estilo que sustenta, que nace desde el inconsciente y se racionaliza conscientemente. En esta experiencia en Puno, observamos también que el cambio y búsqueda de diferenciación e identidades (muchas veces de manera apresurada) se superpone a las ideas primordialistas de la música tradicional, también a la exaltada idea de la autenticidad y a la perennidad “milenarista” del estilo. En Ilave nos dimos cuenta que lo único realmente identificable, ubicable y casi un elemento palpable del estilo, es el repertorio, mientras que las inaprensibles marcas musicales (parte principal del estilo) se encuentran en la memoria (siempre frágil) de los ejecutantes (solo en algunos de ellos), quienes generalmente no son músicos profesionales y tocan el siku de manera esporádica (posiblemente una vez al año). En este sentido, el estilo dependería bastante del recuerdo y de la memoria colectiva que, en consonancia

¹⁸¹ Tengamos en cuenta que los guías o directores musicales de estos grupos no tienen formación académica musical, por ello, normalmente utilizan y fuerzan términos en busca de conceptualizar o explicar una idea.

con la capacidad y motivación de los renovados guías anuales, reaparecen una vez al año. El grupo Motorizada de Ilave, no es impermutable, cuyos integrantes ostenten las marcas musicales o el estilo con persistencia, es decir portadores y continuadores del “estilo”; al contrario, sus integrantes se reúnen en vísperas de fiesta y reciben a todos aquellos que desean integrarse (visitantes diversos, aprendices, jóvenes, adultos, etc.) e inclusive contratan músicos o tocadores de sikus de otros pueblos para poder mejorar su presentación, toda vez que esta depende en gran medida del número de tocadores.¹⁸² Así, el grupo es un conglomerado de experiencias y “estilos personales” que no tan efectivamente los guías del año logran controlar; más bien esperan ser seguidos en el repertorio y las marcas musicales que “expresen” espontáneamente, y están afectos a los aportes que hagan los demás desde sus “individualidades”. Más aún, muchas veces hemos sido testigos cómo los ilaveños de unos y otros conjuntos elogian la ejecución musical del visitante limeño, y algunos se dejan guiar por estos. Primitivo Butrón (integrante de la Motorizada) a finales de los años 90, respondió categóricamente a la pregunta de uno de nosotros sobre el “estilo Ilave” (después de hacer un gran esfuerzo por comprender qué es lo queríamos saber con esa pregunta): “lo que ustedes llaman estilo para nosotros es un sentimiento”. Entonces si es así, ¿Acaso son estos homogéneos, identificables e inmutables? También cito a un integrante del Conjunto de Zampoñas de San Marcos que, al regreso de su anhelado viaje a Puno, comentó que se había “decepcionado” de los sikuris puneños a quienes los había idealizado gracias a los discursos que se manejaban entre los integrantes más antiguos: “En la parte técnica no aprendí nada, pensé que tocaban mejor...” habría dicho.

Más adelante, el año 2006 sucedió un evento que ya quiebra toda visión esencialista y “cosificada” sobre el estilo y sus portadores: el CZSM y Motorizada de Ilave tocaron juntos en el concurso de la Virgen de la Candelaria en Puno, presentándose con el “estilo San Marcos”. Este encuentro no solo evidencia los nuevos e impensados rumbos que viene transitando el sikuri metropolitano, sino que además se trató del encuentro entre la esencia (el ser) y su representación (la imitación).

Sin embargo, el estilo Ilave es una práctica que caracteriza a los conjuntos metropolitanos y hay una especie de “concordancia” de lo que se trata, aunque comparado en Ilave no sea así. Por ello muchos integrantes, luego de los primeros viajes, han logrado grabaciones o entrevistas que desdecían lo ya concebido. Así, desde una óptica histórica, creemos que este proceso de exaltada búsqueda de la esencia logra situar en un plano de vanguardia a los grupos urbanos limeños en la medida en que estos han terminado creando un nuevo estilo “Ilave-limeño”, pues ya hay una práctica artística sobre la base de este estilo. Se trata de un producto propio de creación que hace ver las grandes potencialidades del movimiento metropolitano en la creación y recreación del estilo, al cual han criticado y negado siempre. En este peculiar proceso encontramos una negación de su propia postulación, de la posibilidad de la aprehensión del estilo Ilave en otro contexto y con otros integrantes, y nos convence por otro lado de la exposición del estilo como una categoría supeditada a los modelos de identidad, a los sentidos de pertenencia, a la cultura y es, por lo tanto, muy dinámico y maleable.

Thomas Turino, a finales de los 80, había ya expresado el carácter flexible del estilo en su investigación sobre los sikuris del pueblo altiplánico de Conima. Sin embargo, estas

¹⁸² Este caso lo narro de acuerdo a nuestras conversaciones con el director del conjunto Motorizada de entonces, el desaparecido maestro Plácido Maquera (Ilave, Puno, 1996).

presuposiciones no son contactadas, son tomadas en cuenta o son desechadas por los grupos metropolitanos, quienes conceptualizan a los estilos como construcciones musicales inamovibles, y cuanto más antiguas son, más verdaderas, más válidas. El estilo de un grupo altiplánico ciertamente es respetado y tradicionalmente conservado porque es parte de su identidad (o del pueblo o del grupo), pero los cambios en las marcas musicales existen principalmente porque se trata de grupos sociales dinámicos y que hoy más que nunca se encuentran inmersos en un contexto de cambios, de competencia, de diferenciaciones, de re-construcción de identidades y otros procesos culturales ya conocidos.

Por otro lado, encontramos un máximo problema cuando estos conjuntos limeños intentan poner en práctica lo concebido como “el estilo Ilave”, al interpretar cada concepto construido. En el estilo Ilave sucede que lo comprendido como un ritmo pausado o lento se hace problemático en la medida en que los huayños de este estilo no se hallan transcritos en partituras que lleven definidas el tiempo (*tempo*), entonces queda a libertad de los integrantes o el guía interpretar el concepto de “pausado” (se refiere por supuesto a la velocidad que debe llevar la música) que para un guía puede ser mucho y para otro poco. Otro caso común es lo concerniente al “vibrado”, este es sin duda un ejemplo de cómo los grupos metropolitanos al esquematizar o teorizar los elementos o marcas musicales que forman el estilo, “inventan” nuevas marcas. Contrastado en Ilave, damos cuenta de que los ilaveños no vibran adrede al momento de tocar, sino —si es que hacen vibrar su zampoña— es posiblemente por efecto de la fuerza con que tocan, pero creemos que básicamente se trata de un “estilo personal” de tocar el instrumento de algún o algunos integrantes. Igual sucede con los finales de los huayños, el *tempo* y fuerza de las “entradas” de los huayños, las formas y repiques, etc. Es importante señalar que estas marcas musicales son realizados por los sikuris en Ilave de manera libre y creativamente. Las zampoñadas ilaveñas no son grupos musicales estables donde estas marcas musicales estén encargadas conscientemente a cada ejecutante con el fin de mantener “el estilo”. Hemos visto ya cómo inclusive los grupos más tradicionales se reúnen recién en vísperas de fiesta y reciben a todos aquellos que desean integrarse (esto incluye a niños, aprendices, jóvenes, adultos y visitantes). Los integrantes que llegan de Lima siempre han sido muy bien recibidos y considerados como buenos ejecutantes y conocedores del sikuri en general. Con todo esto hemos visto que en plena ejecución —por ejemplo— los tipos de repique muy pocas veces son conscientes y especialmente encargados, son mayormente creativos y libres. El grupo Motorizada, por ejemplo, por la falta de integrantes a fines de los años 90 en vísperas de fiesta, contrató a zampoñistas (tocadores) de otros distritos (Acora, Puno, Juli, etc.) para que integren y fortalezcan el grupo; en este caso, si bien los que llegan se ajustan a una estructura musical determinada por los guías y los “auténticos” integrantes de la Motorizada, no es difícil pensar que cada uno tiene una forma personal de ejecución (más aún si damos como cierto que el estilo “vive” dentro de cada uno) que en pleno desarrollo artístico estos le pueden acuñar al grupo. A este “estilo personal” que deviene posiblemente de su aprendizaje y vivencia en otros grupos, comunidades o distritos, hay que sumarle el accionar de los visitantes limeños. Es por eso que muchas veces los integrantes que viajan en años posteriores a la década de 80 traen otras referencias del “estilo” (otras marcas musicales, que muchas veces varían inclusive en el mismo repertorio), y los que van en otro tiempo recogen otra distinta. Nuestra experiencia con el CZSM nos ha demostrado esta particularidad, los integrantes que iban un año o años después, venían con referencias distintas, algunas veces incluso traían como “material” repertorios ya existentes pero en versiones

diferentes que desataban largas y descontentas discusiones. Es también un caso común que piezas musicales grabadas hace muchos años se ejecuten de manera distinta en la actualidad o por los grupos que así lo decidan. Entonces se trata de marcas musicales que no tienen un patrón exacto, pero que los grupos metropolitanos las han esquematizado, buscando inclusive hacerlas perennes. Complementariamente, hay que señalar que los conjuntos metropolitanos durante sus ensayos buscan “exagerar” estas marcas musicales con el afán de buscar la fidelidad, la “idoneidad” musical que por supuesto es difícil de lograr y no hace sino ensanchar las discrepancias entre los grupos que tocan el estilo Ilave, siempre en la búsqueda de ser un grupo más fiel que el otro.

Pero para solucionar este tipo de problemas increíblemente no siempre se recurre a las pruebas más acertadas que son los materiales magnetofónicos, porque estos al parecer terminan complicando el asunto. Por ejemplo: entre los mismos grupos ilaveños el *tempo* varía notablemente, e inclusive la variación se da entre producciones de un mismo grupo. Entonces aparece como camino más fidedigno recurrir a integrantes “antiguos” o a grupos más tradicionales, en este caso los criterios de uno y otro sikuri experimentado también difieren mucho. Recurrir a un “antiguo” tocador de sikuri es normal y fidedigno en Puno como en los grupos regionales, en el caso del estilo Ilave en Lima estos podrían ser los integrantes del CZSM de la década de los 80; sin embargo, no son frecuentados recurrentemente tal vez porque las nuevas generaciones también han realizado viajes a la ciudad de Ilave y se han formado apreciaciones propias. También por las discrepancias personales o generacionales y por la competencia del conocimiento.

Por otra parte, ¿viajar a Ilave e integrar un grupo de zampoñadas es seguridad de entender y ser portador del estilo? Definitivamente, no. Primero, porque nada está escrito o esquematizado en los mismos grupos ilaveños sobre su estilo (no existen, más aún, trabajos musicológicos al respecto). Segundo, porque los grupos priorizan los sub estilos, es decir actualmente los grupos del mismo distrito tratan de diferenciarse entre ellos y no se encuentran pensando en sustentar o conservar un estilo homogéneo, aunque sí saben que tienen un patrón que los diferencia tradicionalmente de otros pueblos. Tercero, porque mucho dependerá con quién o quiénes se relacionen en Ilave (puesto que los criterios sobre la música, difiere entre ellos). Finalmente, dependerá de los elementos y el nivel de comprensión personal para formarse un concepto. Así, aunque en Lima se han construido y aceptado ciertos criterios que constituyen el estilo Ilave, el desacuerdo más grave se encuentra al ponerlo en práctica. Por otro lado, definitivamente los metropolitanos han contribuido a la esquematización de las diferencias de ejecución entre grupos de un pueblo u otros, es decir *el estilo*. Debemos ejemplificar diciendo que algunos integrantes metropolitanos al llegar a Ilave han empezado sus entrevistas preguntando ¿En qué consiste el estilo Ilave?, y obviamente no han sido comprendidos. Y como ya mencionáramos, don Primitivo Butrón (integrante de la Motorizada) respondió en 1994: “lo que ustedes llaman estilo para nosotros es un sentimiento.”

El caso de la agrupación metropolitana A. C. Expresión Juvenil es justamente reflejo del contexto de diversidad e hibridez que caracteriza al escenario sikuri nacional, más aún en la actualidad. Este conjunto ha recogido con acierto una tendencia musical desarrollada en los últimos diez años por la agrupación ilaveña más reconocida en los 90 del distrito y del departamento: Melodías de Ilave. Es decir, Expresión Juvenil recogió (imitó) el estilo de Melodías de Ilave para desarrollarse institucionalmente. Con este estilo desarrolla sus presentaciones en Lima y se presentó y presenta en los concursos en los años 2000. El director

del conjunto Melodías de Ilave dirigió en una oportunidad en Lima y durante el concurso Túpaq Katari, a la agrupación Expresión Juvenil tan igual como lo hiciera con Melodías en Puno, evidenciando principalmente el acortamiento de las distancias entre conjuntos metropolitanos y altiplánicos. Otro caso muy puntual y ejemplificante de esta nueva época es la participación del CZSM en el concurso de la Virgen de la Candelaria (el más grande en el Perú), ganando en la modalidad correspondiente a los conjuntos altiplánicos. Finalmente, en otro ejemplo de estos procesos, el año 2006 el CZSM apoyado en su totalidad por el conjunto Motorizada de Ilave se presentó en este mismo concurso tocando el estilo sanmarquino. Es decir, en esta oportunidad, el legendario Motorizada que había dado a Lima el más famoso estilo de las zampoñadas, formaba parte ahora del CZSM tocando un nuevo estilo limeño.

5. CONJUNTOS UNIVERSITARIOS Y CONJUNTOS METROPOLITANOS

Hasta ahora hemos venido estudiando al movimiento metropolitano como un movimiento homogéneo, pero la participación representativa de agrupaciones universitarias diferenciándose de las que no lo son, nos obliga a un nuevo capítulo. Todo grupo universitario es considerado metropolitano, pero no todo grupo metropolitano es necesariamente universitario. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en este sentido será la principal protagonista pues es el espacio en el que aparece el primer y más emblemático conjunto (el CZSM) y muestra también la mayor cantidad de grupos que otras universidades:

...en esta década aparecerán grupos de sikuri capitalinos como Runataki, Kunanmanta, Yawarkuna, Sikuris Mariateguistas, Qhantati Markamasi, Asociación Cultural Illariq, 24 de Junio, etc. Un caso particular se da en la UNMSM, que en esta década contaba con tres grupos de sikuri sólidos, ILLARIQ, CZSM y MARKASA (...) Esto originó la denominación de **Cuna de Sikuris** (Falcón 2007: 111).

Teniendo en cuenta el cuadro general de conjuntos de sikuris metropolitanos presentado en el Capítulo I que han existido y existen en estas tres décadas, podemos dividirlos en conjuntos universitarios (31) y conjuntos no universitarios (48). Durante estas tres décadas muchas agrupaciones metropolitanas han desaparecido y otras tantas han nacido, pero siempre se ha distinguido la participación de los grupos universitarios quienes no solo conforman cerca del 50% del movimiento, sino sobre todo han tenido y tienen una participación activa y fundamental a nivel del movimiento desde sus orígenes. Por ejemplo se señala que “En 1985 los Sikuris Regionales inician la Festividad de la Cruz de Mayo, certamen en el que se nombra a Zampoñas de San Marcos como alferado de la festividad de 1986. El desborde de los Sikuris Metropolitanos y especialmente el papel cumplido por Zampoñas de San Marcos haría que en 1985 se abriera las puertas del encuentro de Sikuris Túpaq Katari a los Sikuris Metropolitanos, aunque inicialmente en calidad de invitado” (Suárez 2011).

Cuadro V-1
Conjuntos de Sikuris Metropolitanos Universitarios

| Nº | CONJUNTO | PROCEDENCIA |
|-----------|---|---|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) |
| 2 | Sikuris Agraria – TAJMA | Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM) |
| 3 | Zampoñas 16 de Abril – FOLKUNI | Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) |
| 4 | Agrupación de Sikuris Bellas Artes - ASBA | Escuela de Bellas Artes |
| 5 | C. C. Markasa | UNMSM |
| 6 | A. C. Illariq | UNMSM |
| 7 | Sikuris TACUNE | Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (CANTUTA) |
| 8 | Espíritu Sikuri | Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (ENFJMA) |
| 9 | Resonares del Pueblo | UNMSM |
| 10 | Sikuris Javier Heraud | UNMSM |
| 11 | Zampoñas Villarrealinas | Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV) |
| 12 | Conjunto de Zampoñas SIKUNAC | Universidad Nacional del Callao (UNAC) |
| 13 | Sikuris Markaru | UNFV |
| 14 | A. C. 12 de Mayo o Sikuris 12 de Mayo | UNMSM |
| 15 | Sikuris Q'antati Marka | UNMSM |
| 16 | Conjunto de sikuris del CEMDUC | Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) |
| 17 | Conjunto de Sikuris Villarreal | UNFV |
| 18 | Sikuris Jachamarka | UNFV |
| 19 | Zampoñas Taquimarka | UNMSM |
| 20 | Sicuris Resistencia Cultural Taquimarka | UNMSM |
| 21 | A. C. Conjunto de Zampoñas de San Marcos | UNMSM |
| 22 | Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI | UNI |
| 23 | Sikuris Wiñay Marka de San Marcos | UNMSM |
| 24 | Zampoñas 28 de agosto TACANA | UNI |

| | | |
|----|---|---------|
| 25 | Sikuris José María Arguedas | UNMSM |
| 26 | Centro Cultural Rimaq Wayra 20 de Abril | UNMSM |
| 27 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio y Elenco de Danzas “Por el respeto a la vida” | CANTUTA |
| 28 | Sociedad de Expresión Cultural Wara Wara Waylas | CANTUTA |
| 29 | Taller de Arte Popular Sikuris Cantuta | CANTUTA |
| 30 | Taller de Sikuris César Vallejo | UNMSM |
| 31 | Sikuris “Alfredo Curazzi Callo” | ENSFJMA |

Cuadro V-2
Conjuntos de Sikuris Metropolitanos No universitarios

| Nº | CONJUNTO | PROCEDENCIA |
|----|--------------------------------------|---|
| 1 | A.C. Kunanmanta | La Victoria |
| 2 | A.C. Runa Taki | Lima |
| 3 | Sikuris 15 de Julio | Surquillo |
| 4 | A.C. Qhantati Markamasi | Lima |
| 5 | Sikuris Sikullaqta | Surquillo |
| 6 | Agrupación Cultural Mariateguistas | San Gabriel (Villa María del Triunfo) |
| 7 | Zampoñas Kallpa Kallpa | Lima |
| 8 | A.C. Juventud Obrera 24 de Junio | Surquillo |
| 9 | A.C. 24 de Junio | San Martín de Porres (SMP) |
| 10 | Zampoñas Illu | Lima |
| 11 | Sikuris Yawarkuna | Lima |
| 12 | Sikuris Inkari | Lima |
| 13 | Illakuna | Lima |
| 14 | Sikuris Sumac Llacta | Rímac |
| 15 | Zampoñas Ricchari | Comas |
| 16 | Sikuris 16 de Abril | Surquillo |
| 17 | Sikuris César Vallejo / Sol Naciente | Academia Pre Universitaria César Vallejo |
| 18 | Sikuris ADUNI | Academia Pre Universitaria ADUNI |
| 19 | Sikuris Kakachi | San Juan de Lurigancho (SJL) |
| 20 | Comunidad Cultural Rosa Alarco | Comunidad Campesina San Pedro de Casta (Huarochirí) |

| | | |
|----|---|---------------------------------|
| 21 | Sikuris Yawar Runa | Comas |
| 22 | Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda | SMP |
| 23 | Sikuris 17 de Noviembre | Independencia |
| 24 | Sikuris Taquini | SMP |
| 25 | Sikuris de Collique | Comas |
| 26 | Sikuris Sol Naciente | Academia APPU (El Agustino) |
| 27 | A. C. Súmac Illariq | SJL |
| 28 | Sikuris Campoy | Campoy (San Juan de Lurigancho) |
| 29 | A. C. Sentimiento Nuevo | Yerbateros (San Luis) |
| 30 | A. C. Alberto Flores Galindo (luego Perú Yachaq) | Carabayllo (Comas) |
| 31 | Conjunto de Zampoñas Wayna Runa | SMP |
| 32 | Comunidad Artística Surimanta | Lima |
| 33 | A.E.C. Rurarccaya | SJL |
| 34 | Conjunto de Sikuris Taki Onkoy | Huaycán (Ate Vitarte) |
| 35 | A. C. Expresión Juvenil | SJL |
| 36 | Sikuris Q'ori Marka | SJL |
| 37 | A. C. Sikuris Fuerza Joven | Vitarte |
| 38 | Conjunto de Instrumentos Nativos ACBT | A.C. Brisas del Titicaca |
| 39 | Confraternidad Juventud Raucana | Ate Vitarte |
| 40 | Sikuris Hatun Llacta | Santa Anita |
| 41 | Asociación Cultural y Popular Tarpuy | Santa Anita |
| 42 | A. C. Nuestras Raíces | SMP |
| 43 | Sikuris Sangre Joven | Huaycán (Ate Vitarte) |
| 44 | Agrupación Juvenil Nuestro Rescate | SMP |
| 45 | Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wiñaymara | Villa El Salvador |
| 46 | Sikuris JUBEC (Jóvenes Unidos Buscando el Cambio) | La Ensenada (Puente Piedra) |
| 47 | Sikuris de la Biblioteca José María Arguedas de Huaycán | Huaycán (Ate Vitarte) |
| 48 | Sikuris Jayamararu | Enrique Milla (Los Olivos) |

Los concursos anuales Túpaq Katari nos pueden servir también como momentos y espacios de medición. El cuadro V-3 data del concurso del año 2001, en este se observa que de 17 agrupaciones que se presentaron, 13 grupos eran metropolitanos y cuatro regionales. De los metropolitanos, cinco fueron grupos universitarios y ocho no universitarios:

Cuadro V-3
(Encuentro Túpaq Katari 2001)

| Universitarios | | | |
|--------------------------|---|-------------|------------|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | UNMSM | Exhibición |
| 2 | A.C. Illariq | UNMSM | Exhibición |
| 3 | Sikuris de la Universidad Nacional del Callao (SIKUNAC) | UNAC | Concurso |
| 4 | A. C. Zampoñas San Marcos | UNMSM | Concurso |
| 5 | Conjunto de Zampoñas de la UNI | UNI | Concurso |
| No universitarios | | | |
| 6 | A. C. Kunanmanta | La Victoria | Exhibición |
| 7 | A. C. 24 de Junio | SMP | Exhibición |
| 8 | Josafat Roel Pineda | SMP | Concurso |
| 9 | A.E.C. Rurarccaya | SJL | Concurso |
| 10 | A.C. Expresión Juvenil | SJL | Concurso |
| 11 | Qori Marka | SJL | Concurso |
| 12 | Fuerza Joven | SJL | Concurso |
| 13 | Sentimiento Joven | SJL | Concurso |

En el cuadro V-4, diez años después tenemos una renovada participación de conjuntos. El concurso de sikuris Túpaq Katari del año 2011, nos muestra que participaron 20 agrupaciones, 12 conjuntos eran metropolitanos, siete regionales y un conjunto escolar (desde el año 2010 han incorporado el rubro de escolares, pero este año solo se presentó un conjunto). De los metropolitanos, cinco fueron grupos universitarios y siete no universitarios. La presencia universitaria se mantiene presente e importante no solo cuantitativamente, sino también en propuestas pues este año ganó el concurso en la modalidad de “varios bombos” la agrupación Rímaq Wayra de innegable origen sanmarquino. Por su parte, el CZSM, presentó una vez más un propio estilo musical y obtuvo el segundo lugar en la modalidad de un “solo bombo”.

Cuadro V-4
(Encuentro Túpaq Katari 2011)

| Universitarios | | | |
|--------------------------|--------------------------------------|-------------|------------|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | UNMSM | Concurso |
| 2 | Conjunto de Sikuris de la UNFV | UNFV | Exhibición |
| 3 | Centro Cultural Rímaq Wayra | UNMSM | Concurso |
| 4 | A. C. Wara Wara Wayras | CANTUTA | Concurso |
| 5 | Conjunto de Zampoñas de la UNI | UNI | Concurso |
| No universitarios | | | |
| 6 | A. C. 24 de Junio | SMP | Concurso |
| 7 | Josafat Roel Pineda | SMP | Concurso |
| 8 | A.C. Expresión Juvenil | SJL | Concurso |
| 9 | Grupo de Arte Popular Sikuris Tarpuy | Ate Vitarte | Concurso |
| 10 | Sikuris Juventud Raucana | Ate Vitarte | Concurso |
| 11 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio | LIMA | Exhibición |
| 12 | A. C. Nuestro Rescate | SMP | Concurso |

El Encuentro de Sikuris y Sikumoreños Inkari, es un nuevo espacio de encuentro ideado y organizado anualmente desde el año 2004 hasta la actualidad por las agrupaciones metropolitanas no universitarias: Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos (ACCZSM) y el Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda. En primer lugar, tenemos que señalar que en este encuentro observamos mayor presencia de conjuntos metropolitanos frente a los regionales, esto es “natural” pues en lo substancial el “Inkari” nace sobre la base de discrepancias con el concurso Túpaq Katari y es organizado y auspiciado en primera instancia por agrupaciones metropolitanas. El encuentro tiene un carácter típicamente urbano o metropolitano, desde que se publicita como un trabajo de “difusión popular”, objetivo que no forma parte de los sikuris regionales. Sin embargo, en los sucesivos años se verá la presencia de los grupos regionales. En segundo lugar, volvemos a ver que, de los participantes, los conjuntos no universitarios son mayores frente a los universitarios, como indica el cuadro V-5 y que contiene datos del año 2012:

Cuadro V-5
(Encuentro Inkarrí 2012)

| Universitarios | | |
|--------------------------|--|-------------|
| 1 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | UNMSM |
| 2 | Conjunto de Sikuris de la UNFV | UNFV |
| 3 | Centro Cultural Rímaq Wayra | UNMSM |
| 4 | A. C. Takimarka | UNMSM |
| No universitarios | | |
| 5 | A.C. Kakachi | Comas |
| 6 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio | Lima |
| 7 | Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda | SMP |
| 8 | A.C. Expresión Juvenil | SJL |
| 9 | Grupo de Arte Popular Sikuris Tarpuy | Ate Vitarte |
| Regionales | | |
| 10 | Asociación Juvenil Puno - AJP | Conima |
| 11 | Centro Social Conima | Conima |
| 12 | Wiñay Qhantati Ururi | Conima |
| 13 | Qhantati Ururi | Conima |
| Escolares | | |
| 14 | Colegio Virgen del Rosario | Manchay |

Si bien los conjuntos universitarios se muestran siempre en menor número, su presencia y trascendencia en la conformación y dirección del movimiento siempre ha sido muy importante. Más aún, los conjuntos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos son y han sido los más significativos y tienen, como hemos venido observando a lo largo del trabajo, un lugar privilegiado por muchas razones. En la UNMSM el accionar durante la década de los 80 habría sido tan novedoso y atractivo que surgió la idea de formar agrupaciones de sikuris por facultades, según nos comentan actores de la época. Sin embargo, en los años 90 los factores culturales externos golpearon tan duramente el escenario sanmarquino que se pensaba terminaría con sus conjuntos de sikuris, lo que ciertamente empezó a suceder; sin embargo, para los años 2000 el movimiento sanmarquino volvió a renacer, contándose en la actualidad con un promedio de cinco

agrupaciones, algunos han presentado vertiginosos crecimientos como el conjunto Rímaq Wayra, y por supuesto el Conjunto de Zampoñas de San Marcos que casi se ha convertido en un caso, sino excepcional, muy ejemplar:

Su constancia y seriedad en la tarea investigadora y difusora hizo que se ganara el respeto de los mismos puneños. Así, en 1985 por primera vez tres de sus miembros participaron en las Albas de Ilave integrando las filas de la Motorizada de Ilave. En ese año también por primera vez los Sikuris 27 de Junio AJP le abren las puertas del Encuentro de Sikuris Túpaq Katari en calidad de Invitado (Suárez 2011 s/n).

Los grupos universitarios tienen por supuesto un campo de acción primario: la universidad a la que pertenecen. En esta se desenvuelven y también asumen ser sus representantes en eventos externos en las que participan (viajes, concursos, presentaciones, festivales, etc.), esto, pese a que la universidad no les otorga este derecho al no “reconocerlos oficialmente”. En las primeras décadas del “folklore sanmarquino”, por ejemplo, no son convocados por las autoridades a eventos oficiales, ni (paradójicamente) en los momentos en que la izquierda toma el control de la universidad. Hasta los años 2000 ha habido más bien una animadversión recíproca, en la medida en que los sikuris se han caracterizado por ser contestatarios. Ser sikuri, finalmente, parecía ser una forma de militar en la izquierda (Timaná 1993).

Pero esta relación antagonica mutua entre “la universidad” (las autoridades universitarias) y los grupos de sikuris, va a ser más flexible durante la década de los 2000, al igual que otros muchos antagonismos como por ejemplo mercado y sikuris, y más aún en el caso del CZSM. En este nuevo escenario ya no es extraña la participación de los sikuris en actividades y presentaciones auspiciadas u organizadas por las autoridades o por el gobierno. Por ejemplo, no es el caso de las otras agrupaciones de sikuris sanmarquinas, que se muestran casi siempre antagonicas. Desde su reintegración del CZSM, en 1996, al Centro Cultural - Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, se le ha visto en actividades “oficialistas” tanto universitarias como en otras esferas externas¹⁸³.

En este actual contexto universitario –en el caso sanmarquino– observamos el “renacimiento” de conjuntos de sikuris de clara tendencia ideológica de izquierda que se siguen manifestando bajo los caracteres de los 80. Por lo tanto persiste este antagonismo con el ámbito gobiernista de la universidad y del Estado, de tal forma que de las cinco agrupaciones que hoy existen en la UNMSM: CZSM, Rímaq Wayra, Taquimarka, César Vallejo y José María Arguedas, cuatro de ellas se han declarado antigobiernistas y han formado una “Coordinadora de Sikuris de San Marcos”, con un subrepticio objetivo antigubernamental pues por ejemplo participaron el 15 de abril de 2011 en la marcha contra el indulto al ex presidente Alberto Fujimori y en la marcha pro “derechos estudiantiles”.

En realidad el Conjunto de Zampoñas de San Marcos no recibió nunca un reconocimiento formal u oficial pese a su constante búsqueda, hasta que hacia el año 1997 se reincorpora al reorganizado Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, logrando cierta atadura de

¹⁸³ Por ejemplo, el año 2006 la UNMSM fue invitado a participar en el desfile cívico militar de fiesta patrias al cual asistieron más de cien integrantes del CZSM, dando satisfacciones a la universidad; también los integrantes se sintieron orgullosos de haber participado, situación que habría sido totalmente opuesta en los años 80.

legalidad¹⁸⁴. Pero en general en la década de los 80 y 90 ninguna de las dos partes (los gobiernos de la universidad y los conjuntos universitarios) desearon o buscaron “trabajar” juntos. En la década de los 80 las agrupaciones de folklore al interior de la universidad actuaban básicamente como organizaciones que practicaban la visión crítica que, entre otras características, sostenían la imposibilidad de conciliar con el poder burocrático, burgués o con las autoridades. Estas tampoco se perfilaron absorberlas como parte de las organizaciones estudiantiles culturales.

Pero hay otro espacio muy apreciado por los grupos de sikuris universitarios: los regionales y sus fiestas, sus actividades, las que son consideradas espacios donde la cultura altiplánica se viene manifestando. Estos espacios son altamente apetecidos porque les permite conocer, interactuar, aprehender, un lugar donde se podía “beber de la fuente” o “vivenciar”. Este acercamiento y aceptación también les significa legitimar su práctica artística, por ello buscan ser parte de las redes de migrantes consiguiéndolo efectivamente a lo largo de estas tres décadas, al punto que se puede observar redes de amigos y familiares con los migrantes puneños:

Las presentaciones que venían eran de todos de sectores populares de Lima, como los barrios y comedores populares, y no faltábamos a ninguna, no nos daban ni pasajes pero estábamos obligados a ir, igual pasaba con las presentaciones en el ambiente universitario, pues en los años 80 teníamos una tendencia progresista de izquierda (...) las otras actividades a las que teníamos que asistir era a las de los puneños, que eran para nosotros la vivencia de donde cogíamos el conocimiento, la esencia misma. Este era la vivencia y lo otro era la práctica (Entrevista 1).

Su labor en este sentido ha sido alternada entre la difusión en los contextos marginales de la capital y la integración en las grandes festividades y actividades institucionales de los residentes altiplánicos (Valverde 1999 s/n).

La relevancia de esta relación con las colonias migrantes se evidencia cuando estos conjuntos destacan como máximos logros, sus actividades, presentaciones u otros relacionados a estos espacios de los regionales. Es el caso de la organización de la Chakana Cruz, una fiesta de origen altiplánico, y los concursos Túpaq Katari, que nacieron exclusivamente como encuentro y concurso entre grupos de sikuris regionales y son resaltados cuando algún conjunto metropolitano participa, lidera o gana el concurso. Por ejemplo: “En 1986 el CZSM organizó el II Encuentro de Sikuris Cruz de Mayo en el estadio monumental de San Marcos. Hasta ahora no ha sido superado por otro alferado” (Tarrillo 1991: 4).

Por otro lado, son los grupos universitarios los que demuestran mayor actividad y productividad ideológica y teórica contribuyendo o aportando al movimiento metropolitano, e incluso al movimiento en general. Como señala Hipólito Suárez (2012) el aporte de los sikuris metropolitanos y más aún el del CZSM, han sido siempre tomados en cuenta por los grupos regionales y en especial por la AJP. En los años 80, también el manejo de ideas y concepciones como el “compromiso del artista popular” y su relación con la cultura y sociedad andina / ideología política de izquierda, que era manejado sobre todo por los sikuris universitarios, impregnaron en todo el movimiento:

¹⁸⁴ El CZSM, ingresando en 1996 al Centro Universitario de Folklore, recién es reconocido legalmente por la universidad, asignándole un sueldo al director de aquel. Pero tengamos muy en cuenta que es reconocido como parte o elenco del Centro de Folklore y no autónomamente, como siempre fue su pretensión.

...su discurso se estructuraba sobre la base de la difusión de esta expresión de la cultura quechua y aymara del altiplano, pero también se encontraba influenciado por el radicalismo estudiantil como casi la mayoría de agrupaciones artísticas populares de esa época (Valverde 1999 s/n).

Asimismo, son los que más se preocupan por la cuestión teórica del siku, mediante la realización de conferencias y conversatorios engarzados en su proyecto de difusión y educación. Por esta preocupación, prácticamente los investigadores del momento como César Bolaños y Américo Valencia tuvieron un gran público cautivo y los conjuntos metropolitanos fueron su “caja de resonancia”, en especial los universitarios. Paradójicamente, no sucedió esta receptividad de los investigadores en los conjuntos regionales, la explicación es variada.¹⁸⁵ La teoría siempre estuvo enmarcada en el principio de “rescate, investigación y difusión del arte y la cultura Aymara-Quechua”. Pero las mayores y largas polémicas fueron los temas atados a la idea del “cambio social y el compromiso del artista”. Dany Tarrillo, integrante del CZSM en los años 80, en un artículo sobre esta agrupación universitaria destacando un sin número de actividades y materiales producidos por este conjunto, termina diciendo:

Como se ve, la producción es poca para los 14 años que tiene el Conjunto y dichas actividades no han respondido a un plan, a un programa de acción y fue promovido por individuos o grupos de personas apoyados por la institución (Tarrillo 1991: 3).

Como lo apunta bien, más que una cuestión planificada institucionalmente (también financiada), se trató de charlas, discursos, ideas sueltas y, en el mejor de los casos, empujada por empeños personales, lo que obviamente no le resta validez e importancia. Sin embargo, esta preocupación es sobresaliente frente a lo producido por las demás agrupaciones metropolitanas no universitarias:

En 1985, en el mismo Puno, durante la Convención de la AJP, los Sikuris Metropolitanos son parte de su agenda. También en 1985, en el VII Congreso Extraordinario de Folklore, se presenta el Informe sobre la Historia de los Sikuris Metropolitanos, por quien suscribe estas líneas. A estas alturas la teorización del tema sikuriano tiene su máximo exponente en las obras de Américo Valencia Chacón, quien con la publicación de sus investigaciones rompe el mito de la originalidad altiplánica del siku e inicia el desmontaje teórico del etnocentrismo aimara en lo referente al siku y al sikuri; y los no puneños cuentan con la herramienta teórica para continuar su posicionamiento. Los planteamientos de los Sikuris Metropolitanos ganan adeptos en los mismos puneños y su máxima expresión tendrá lugar cuando durante las gestiones para lograr que el siku sea considerado Patrimonio Nacional, los Sikuris 27 de Junio de la AJP convocan a Carlos Sánchez Huaranga a exponer sobre el tema en los conversatorios realizados para tal fin. (También) son los mismos Sikuris Metropolitanos, quienes han sistematizado su propio andar en la historia cultural del país, quienes han analizado sus momentos iniciales, del auge de los 80, del decaimiento de mediados de los 90 por el factor sendero y de su nuevo resurgir en los 2000 hasta nuestros días (Suárez 2011 s/n).

La producción discográfica (discos de formato long play o cassettes), por ejemplo, no solo fue un tema ausente en estas épocas en todo el movimiento. En el caso del CZSM, más que un

¹⁸⁵ Dos razones podemos mencionar: 1) El movimiento regional obviamente no es especializado ni académico, no tiene el interés ni la presión de este tipo de producción, su accionar es eminentemente de “continuidad cultural”. 2) El hecho de que estos autores enfatizaran el aspecto arqueológico (que no es nada favorable para el “nacionalismo puneño”) y por la seriedad académica de sus trabajos, fueron presas de la querencia y el amor regionalista altiplánico. Valencia por ejemplo había planteado coherentemente la hipótesis de que el diálogo musical provenía de la cultura Mochica y su conformación orquestal de la cultura Nasca.

problema económico, se trató de un tema de principio, por la aparente incongruencia entre la labor del artista popular (que no lucra) y el ingreso a las “redes del mercado” (supuestamente muy reñido con la idiosincrasia del andino y más aún del artista popular). En la medida en que un producto discográfico significaba necesariamente dinero y mercado de por medio, hubo una especie de temor a vender un “producto cultural ajeno” (el sikuri pertenecía a los pueblos altiplánicos), además claro está la concepción subordinada de la expresividad artística misma, pues solían decirse no haber logrado una óptima aprehensión del estilo sikuri al que se habían abocado.

Otra diferencia importante entre grupos universitarios y metropolitanos es que mientras que en los primeros los integrantes tienen un ciclo de permanencia (normalmente dejan o deberían dejar de pertenecer al grupo al terminar la universidad), en los grupos metropolitanos el integrante puede ser perenne. En algunos grupos universitarios, este carácter va a desatar complicaciones en la medida en que muchos integrantes universitarios desean continuar su pertenencia, entonces puede ocasionar o que el grupo retire su condición de universitario (como el caso de la A. C. Illariq de San Marcos) o que se forme una nueva agrupación con las generaciones salientes, como el caso de la formación de 12 de Mayo y la ACCZSM, que salieron del CZSM¹⁸⁶. Finalmente, si el retiro no es grupal, muchos integrantes suelen relacionarse con otros grupos metropolitanos para continuar su actividad artística o integrarse a los conjuntos regionales.

Los grupos metropolitanos no hicieron nunca distinción entre los universitarios y los que no lo eran, es que no había una diferenciación marcada y nunca le tomaron debida importancia en la medida en que sus integrantes eran jóvenes que podían participar de igual manera en cualquiera de estos. Sin embargo, en el caso del CZSM, cuando se enrolaban en discusiones de diversos temas, emergía una pregunta que no había sido respondida nunca: ¿qué tipo de agrupación eran? A decir de Luis Valverde (1999: s/n):

El integrante de entonces no profundizó acerca de cuál debía ser la función de un conjunto universitario de sikuris, sabía que debía difundir esta “nueva” expresión en todos los escenarios posibles pero nunca con real conciencia de qué eran en el fondo: si herederos del legado altiplánico o una nueva forma de expresión del siku milenario y colectivo.

Para desarrollar esta problemática había que hacer una recapitulación en los orígenes, estructura y objetivos de cada grupo. Para Valverde existe una radical distancia entre ser un grupo de sikuris metropolitanos y ser un grupo universitario. La contradicción aparece cuando estas agrupaciones en su desarrollo se involucran en los espacios regionales y “se igualan” a estos buscando ser “continuadores de la cultura andina altiplánica en Lima”. Desarrolla su idea dejando para los regionales el papel de la continuidad de la cultura puneña en Lima, mientras los metropolitanos no tienen y todavía no encuentran (no construyen) un propio escenario de acción

¹⁸⁶ José Falcón (2012) escribe sobre este pasaje: “Ante este panorama y los problemas que se enfrentaba en la universidad (hostilización de algunas autoridades, no tener un espacio dentro de la universidad para guardar materiales, además que nuestros integrantes prácticamente ya estaban fuera de los ámbitos sanmarquinos), vislumbrando que la continuidad del grupo estaba en serios problemas, empezamos a realizar escuelas de zampoñas en un colegio de la zona de Campoy en San Juan de Lurigancho, la que nos dio muy buenos frutos (...) Con el nuevo contingente de integrantes de Campoy y el apoyo de algunos amigos, decidimos realizar la grabación del CD, paralelamente después de 18 años de trabajo dentro de las aulas, decidimos el año 2002 dejar los ensayos en la universidad, para trasladarnos al distrito de San Juan de Lurigancho (Campoy).”

y desarrollo, pero no son ni pueden ser una continuidad del sikuri altiplánico en Lima (no son parte del folklore altiplánico), como ellos mismos a veces pretenden ser:

Los integrantes de los conjuntos universitarios, como San Marcos, se han convencido que “son sikuris”, se sienten sikuris tan igual que los integrantes de los grupos regionales que “sí son sikuris” (Sánchez 1999).

Más aún, los grupos universitarios sólo tendrían el encargo sagrado (“sin limitar su potencialidad creadora de tipo folklórico”) de representar lo más fidedignamente este arte: “Su función principal está en la REPRESENTACIÓN de las expresiones constituyentes de ese folklore (Valverde 1999: s/n).

Para el caso de los metropolitanos en general, Valverde (1999: s/n) evidencia la falta de un discurso y accionar coherente, y dice que “Existe un desfase en la interpretación del folklore altiplánico por parte de individuos nacidos en Lima (u otros departamentos) cuando por ejemplo, un grupo de zampoñas metropolitano se interrelaciona con un grupo de residentes. En este caso la problemática no está dada por la falta de un contexto original para la ejecución del sikuri sino de una ausencia de la cultura misma que los sikuris no altiplánicos (metropolitanos) pretenden imitar”.

La problemática en todo caso se origina cuando los grupos metropolitanos buscan no solo reconocimiento entre los regionales, sino cuando pretenden ser parte de estos, de sus fiestas. Cuando hacen suyos fechas, costumbres y eventos “ajenos”, como es el caso de insertarse en la fiesta de la chakana cruz como una festividad propia, o asumen el ritual del “challado” como una ceremonia ritual propia. Cuestionando estas prácticas, Valverde vuelve a señalar que:

Los sikuris metropolitanos han intentado igualarse a los puneños y en algunos casos los han superado en lo técnico; sin embargo, ello no los ha insertado en la historia del desarrollo musical del altiplano (...) Planteada así la perspectiva, el futuro de estas agrupaciones se hacía incierto, muchos desaparecieron. Recién con propuestas como las del grupo 24 de Junio se retoman conceptos como los vertidos por Suárez y el llamado Estilo Lima.

Luis Valverde en todo momento defiende la necesidad de una propuesta diferente por parte de los sikuris metropolitanos. Es decir, salir de la imitación, del seguimiento a los regionales de esta imperiosa necesidad de re-implantarse en sus espacios. Es defensor de la idea de que los metropolitanos busquen su propio desarrollo acorde con su realidad y su nuevo escenario (Lima urbana - andinizada). Pero a la vez, hace una más radical distinción con los grupos universitarios, de quienes señala que el suyo no es el mismo camino que deben transitar (principalmente se refiere al CZSM). Estos, dice, tienen la obligación ética de ser profesionales y rigurosos en su trabajo educativo y difusorio:

La práctica artística en una universidad no puede ni debe estar desligada del trabajo teórico científico. No es ni debe ser simplemente una práctica para la “distensión del estudiantado” como parte del programa de bienestar universitario, sino que constituye parte de una difusión planificada que parte de la base de un conocimiento integral de las expresiones con las que se trabaja.

Estos tienen la obligación ética de complementar su práctica con una real tarea de investigación que respalde su tarea de difusión de un arte que se aproxime a lo más tradicional, entendido como lo más folklórico, es decir, que cumpla con los principios para ser tal:

La representación ha de ser fidedigna, se entiende que del momento histórico del que se “toma” una manifestación. Un ejemplo: si hasta los 70 los sikumoreños empleaban el triángulo y en los 90 por efectos de la evolución propia del fenómeno folklórico ya no lo usan, el conjunto universitario ha de utilizar el triángulo. Esto es lo que se entiende por “rescate”. Aquí anotaremos que muchos grupos de sikuris universitarios (San Marcos incluido) no realizan una representación correcta (desde la óptica del folklore) del sikuri.

Por lo tanto, los grupos universitarios no están en la capacidad de interferir en el desarrollo del sikuri altiplánico sea en Puno o en Lima: “Vale recalcar que situamos a los conjuntos universitarios en la perspectiva de la representación; ellos no impulsan directamente el desarrollo ni la innovación (ni tienen por qué hacerlo) de las expresiones folklóricas” (Valverde, Op. cit.).

Sin embargo, en la práctica misma, en el plano cotidiano, los grupos metropolitanos y universitarios no se diferencian y forman un solo movimiento. Lo que no tiene en cuenta Valverde es que la movilidad social y cultural diversificada a nivel nacional hace que un actor metropolitano o universitario pueda transitar libre y legitimadamente en espacios considerados tradicionales activamente, influenciando o no cambios, participando activamente en el grupo de su interés, ya sin importar su procedencia. Es que el nivel de la identidad ya no puede ser visto desde una óptica territorial o étnica en estos tiempos, sino desde el punto de vista de las identidades fluctuantes, variadas y paralelas. Es decir, la pregunta obligada es: ¿Hasta qué punto o en qué momento un integrante –y más aún un conjunto– universitario deja de ser tal y pasa a ser metropolitano?

Es posible hacer una diferencia evidente entre un grupo metropolitano y otro universitario; los primeros escogen libremente un estilo con el que desarrollarán su trabajo cultural y que los identificará musicalmente, mientras que los grupos universitarios tienen la posibilidad de escoger y cambiar de estilos cuanto quieran, este sería además su trabajo: la difusión de todos los estilos posibles. En ese camino el CZSM, por ejemplo, ha escenificado la modalidad de sikuris, estilos de Conima, Huancané, Moho y Taquile. También la modalidad Ayarachis de Paratía, la modalidad del soldado Palla Palla de Conima, la modalidad de zampoñadas, estilo de Ilave, Mañazo y Lacustre, entre otros. Pero como la línea divisoria entre los universitarios y metropolitanos propiamente, casi no existe, entonces decimos que los conjuntos universitarios, y más aún el CZSM, tienen un doble carácter que los manifiesta casi natural o inconscientemente: son *grupos de representación* y *grupos en sí*, a la vez. Por ello en el año 2011 presentarían, en el mes de julio, un programa artístico dirigido a los estudiantes sanmarquinos denominado “Los estilos del siku en el Altiplano” donde escenificaron: ayarachis de Paratía, sikuris de Taquile, zampoñadas de Ilave, sikumoreños de Mañazo, y luego actuaron en sí mismos o se representaron a sí mismos presentando el “estilo San Marcos”. Ese mismo año actuaron como un *grupo en sí* en el concurso Túpaq Katari, donde se presentaron nuevamente con el “estilo San Marcos” tocando melodías de su propia composición.

6. PRACTICAS JUVENILES, IMAGINARIOS CULTURALES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

El movimiento de sikuris limeños o metropolitanos es eminentemente juvenil. En primer lugar, como movimiento en sí mismo, pues su nacimiento data de un poco más de 30 años, por lo que, considerando que un integrante de aproximadamente 16 años de edad pudo haber integrado uno de estos grupos, debe tener en la actualidad unos 45 años, y en segundo lugar –a diferencia de los grupos regionales– los integrantes en su mayoría participan o son miembros de estas agrupaciones durante un determinado período (de juventud, claro) y luego se retiran; en muchos casos, dejando al olvido este período juvenil. También encontramos jóvenes que retornan esporádicamente considerados ex integrantes, continuando una ligazón peculiar con el grupo y, finalmente, vamos a encontrar a quienes se interesan o se comprometen profundamente con el sikuri, por lo que siguen tocando o participando constantemente, ya sea en su grupo, en otros grupos metropolitanos, conformando propios grupos y/o en los grupos regionales, con quienes tejen redes cercanas y forman parte de estas nuevas formas culturales (que tienen de regional y metropolitano).

También tenemos que señalar la emergencia de nuevos espacios y actores en el ámbito institucional y educativo: en la medida en que algunas instituciones implementan y formalizan sus elencos o trabajos artísticos, requieren de jóvenes dedicados a este “trabajo artístico”, por lo que nace una especie de campo profesional que necesita de especialistas; tal es el caso de la Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas” de Lima, de la UNMSM y la Asociación Cultural Brisas del Titicaca por citar unos ejemplos, estos requieren y contratan especialistas para dirigir a sus grupos de sikuris o dictar cursos especializados.

Los Sikuris 12 de Mayo (cuya referencia sigue siendo la UNMSM) son un caso ejemplar: está integrado por jóvenes sanmarquinos ex integrantes del CZSM, quienes se retiraron de esta agrupación a fines de la década de los 80, lo que coincide con su egreso universitario. Esta agrupación se define extra universitaria, defensora y difusora de muchos caracteres de los sikuris ochentistas, aunque este esfuerzo racionalizado no congenie con el carácter que inconscientemente expresan en sus actos cotidianos. Pero lo que más se evidencia es que continúan agrupándose esporádicamente sobre la base del “gusto” por el sikuri, han dejado de lado la motivación ochentista de “rescate y difusión del sikuri” y se han formado prácticamente del modelo de los conjuntos regionales. Es decir, les quedó fundamentalmente la motivación de la “vivencia”:

A mediados del año 1991 un grupo de sikuris provenientes del Conjunto de Zampoñas de San Marcos (...) y de la A. C. Illariq, acordamos formar un grupo de sikuris que reuniera a los egresados de la UNMSM. De esta manera, nuestras nuevas ocupaciones profesionales no nos alejarían de lo vivido y aprendido en la universidad, ya que teníamos como un tatuaje en nuestra piel y corazones el haber tocado y luchado como hermanos para cambiar nuestra sociedad al tañer del siku y que la rebeldía no podía dejarse de lado por ser ahora profesionales. Por el contrario, deberíamos demostrar que lo nuestro era para toda la vida, porque éramos –y hoy nos consideramos así–, herederos de una tradición milenaria andina, y el siku es una de sus expresiones más elaboradoras (Vidal 2012).

**EDADES DE LOS INTEGRANTES DE LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS
PARTICIPANTES EN LA FIESTA DE LA CRUZ DE MAYO 2010 EN LIMA, DISTRITO
DEL RIMAC**

| Nº | Conjunto | Hast a 14 | 15 a 19 | 20 a 24 | 25 a 29 | 30 a 34 | 35 a 40 | 41 a 50 | 50 a más | Total | Mujer es |
|----|---------------------------------------|-------------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-------------|-------|-------------|
| 1 | Unión Juventud pampilla | 0 | 1 | 4 | 6 | 3 | 4 | 6 | 4 | 28 | 1 |
| 2 | Josafat Roel Pineda | 0 | 2 | 6 | 6 | 5 | 4 | 2 | 1 | 26 | 2 |
| 3 | A. C. Expresión Juvenil | 0 | 2 | 4 | 3 | 3 | 2 | 0 | 0 | 14 | 1 |
| 4 | Conjunto de Sikuris de 18 de Julio | 0 | 4 | 9 | 10 | 2 | 1 | 0 | 0 | 26 | 3 |
| 5 | Sikuris Wiñay Mara | 1 | 5 | 4 | 12 | 6 | 3 | 2 | 1 | 34 | 5 |
| 6 | Asociación Juvenil Puno – Lima | Conjunto Regional | | | | | | | | | |
| 7 | Sikuris Qantati Ururi | Conjunto Regional | | | | | | | | | |
| 8 | Zampoñistas del Altiplano – Lima | Conjunto Regional | | | | | | | | | |
| 9 | Sikuris Qollana Socca | 0 | 0 | 2 | 3 | 4 | 4 | 1 | 0 | 14 | 0 |
| 10 | A.C. Sentimiento Nuevo | 0 | 1 | 2 | 4 | 3 | 4 | 2 | 0 | 16 | 1 |
| 11 | A.C. Rímaq Wayra | 0 | 4 | 7 | 6 | 3 | 0 | 0 | 0 | 20 | 8 |
| 12 | CZSM | 0 | 6 | 11 | 12 | 10 | 5 | 2 | 0 | 46 | 10 |
| 13 | Sikuris Wara Wara Wayras | 0 | 2 | 4 | 8 | 7 | 5 | 2 | 0 | 28 | 6 |
| 14 | A. C. Runa Taqui | 0 | 0 | 3 | 3 | 6 | 6 | 5 | 0 | 23 | 2 |
| 15 | Asociación Cultural Illariq | 0 | 2 | 2 | 4 | 6 | 5 | 5 | 0 | 24 | 3 |
| 16 | Conjunto de Zampoñas de la UNI | 0 | 3 | 7 | 7 | 7 | 2 | 0 | 0 | 26 | 4 |
| 17 | A.C. Nuestras Raíces | 0 | 4 | 5 | 6 | 3 | 0 | 1 | 0 | 19 | 1 |
| 18 | Asociación Juvenil Puno - Filial Lima | Conjunto Regional | | | | | | | | | |
| 19 | A.C. Nuestro Rescate | 0 | 3 | 5 | 1 | 2 | 1 | 0 | 0 | 12 | 1 |
| 20 | Sikuris Tarpuy | 0 | 2 | 6 | 5 | 6 | 1 | 0 | 0 | 20 | 4 |
| 21 | A. C. CZSM | 0 | 0 | 2 | 3 | 6 | 5 | 3 | 1 | 20 | 2 |
| 22 | A.E.C. Rurarccaya | 0 | 2 | 8 | 7 | 5 | 6 | 2 | 0 | 30 | 4 |
| 23 | Sikuris Cantuta | 0 | 3 | 13 | 8 | 2 | 0 | 0 | 0 | 26 | 4 |

**EDADES DE LOS INTEGRANTES DE LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS
PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO DE SIKURIS TUPAQ KATARI 2013 EN LIMA,
DISTRITO DE ATE VITARTE**

| Nº | CONJUNTO | Hasta 14 | 15 a 19 | 20 a 24 | 25 a 29 | 30 a 34 | 35 a 40 | 41 a 50 | 50 a mas | Total | Mujere s |
|-----|---------------------------------------|-------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-------------|-------|-------------|
| 1. | Josafat Roel Pineda | 0 | 5 | 7 | 8 | 8 | 6 | 3 | 1 | 38 | 8 |
| 2. | Conjunto de Sikuris de la UNFV | 0 | 7 | 6 | 5 | 5 | 3 | 1 | 0 | 27 | 11 |
| 3. | Sikuris Virgen del Rosario de Manchay | 27 | 11 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 38 | 12 |
| 4. | Sikuris Warawara Wayras | 0 | 3 | 5 | 7 | 8 | 7 | 4 | 2 | 36 | 3 |
| 5. | A.C. Expresión Juvenil | 2 | 6 | 5 | 8 | 6 | 4 | 2 | 0 | 33 | 9 |
| 6. | Sikuris Juventud Raucana | 4 | 6 | 7 | 5 | 6 | 3 | 1 | 0 | 32 | 7 |
| 7. | A.C. 24 de Junio | 0 | 5 | 5 | 7 | 6 | 3 | 2 | 0 | 28 | 3 |
| 8. | Centro Cultural Rimaq Wayra | 2 | 12 | 11 | 12 | 6 | 4 | 2 | 0 | 44 | 12 |
| 9. | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 0 | 3 | 9 | 8 | 10 | 6 | 6 | 0 | 42 | 8 |
| 10. | A.C. Illariq | 2 | 4 | 2 | 4 | 4 | 3 | 3 | 2 | 23 | 2 |
| 11. | Sikuris Taki Onkoy | 1 | 6 | 11 | 9 | 9 | 4 | 2 | 0 | 42 | 3 |
| 12. | Centro Cultural Qullana Socca | 0 | 2 | 4 | 3 | 4 | 5 | 3 | 3 | 24 | 0 |

NIVEL ESTUDIANTIL DE LOS INTEGRANTES DE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS METROPOLITANOS PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO DE SIKURIS TUPAQ KATARI 2013 EN LIMA, DISTRITO DE ATE VITARTE

| Nº | CONJUNTO | Escolar | Academia | Instituto Superior | Universidad | Ya profesional | No estudia Ni es profesional | Total |
|-----|---------------------------------------|---------|----------|--------------------|-------------|----------------|---------------------------------|-------|
| 13. | Josafat Roel Pineda | 0 | 6 | 11 | 12 | 8 | 1 | 38 |
| 14. | Conjunto de Sikuris de la UNFV | 0 | 1 | 3 | 18 | 4 | 0 | 27 |
| 15. | Sikuris Virgen del Rosario de Manchay | 38 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 38 |
| 16. | Sikuris Warawara Wayras | 0 | 0 | 0 | 24 | 12 | 0 | 36 |
| 17. | A.C. Expresión Juvenil | 2 | 6 | 8 | 10 | 4 | 3 | 33 |
| 18. | Sikuris Juventud Raucana | 4 | 5 | 12 | 4 | 2 | 5 | 32 |
| 19. | A.C. 24 de Junio | 1 | 5 | 7 | 5 | 5 | 2 | 28 |
| 20. | Centro Cultural Rimaq Wayra | 2 | 8 | 13 | 17 | 4 | 0 | 44 |
| 21. | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 0 | 1 | 2 | 27 | 12 | 0 | 42 |
| 22. | A.C. Illariq | 2 | 3 | 9 | 4 | 5 | 0 | 23 |
| 23. | Sikuris Taki Onkoy | 1 | 7 | 14 | 9 | 7 | 4 | 42 |
| 24. | Centro Cultural Qullana Socca | 2 | 3 | 8 | 7 | 4 | 0 | 24 |

LUGAR DE NACIMIENTO DE LOS INTEGRANTES DE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS METROPOLITANOS PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO DE SIKURIS TUPAQ KATARI 2013 EN LIMA, DISTRITO DE ATE VITARTE

| Nº | CONJUNTO | Lima | Puno | Otros departamentos | Extranjero | Total |
|-----|---------------------------------------|------|------|---------------------|------------|-------|
| 25. | Josafat Roel Pineda | 32 | 0 | 4 | 0 | 38 |
| 26. | Conjunto de Sikuris de la UNFV | 19 | 2 | 6 | 0 | 27 |
| 27. | Sikuris Virgen del Rosario de Manchay | 34 | 1 | 4 | 0 | 38 |
| 28. | Sikuris Warawara Wayras | 12 | 16 | 8 | 0 | 36 |
| 29. | A.C. Expresión Juvenil | 26 | 1 | 6 | 0 | 33 |
| 30. | Sikuris Juventud Raucana | 25 | 2 | 5 | 0 | 32 |
| 31. | A.C. 24 de Junio | 24 | 0 | 4 | 0 | 28 |
| 32. | Centro Cultural Rimaq Wayra | 36 | 2 | 6 | 0 | 44 |
| 33. | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | 26 | 4 | 12 | 0 | 42 |
| 34. | A.C. Illariq | 20 | 0 | 3 | 0 | 23 |
| 35. | Sikuris Taki Onkoy | 32 | 3 | 7 | 0 | 42 |
| 36. | Centro Cultural Qullana Socca | 13 | 6 | 5 | 0 | 24 |

Transmisión de conocimientos.- Los sikuris metropolitanos realizan “escuelas gratuitas” obedeciendo a sus fines y principios de “difusión del sikuri”. Es decir, buscan masificar o difundir el sikuri entre las nuevas generaciones, pensando en una forma de culturización positiva. Pero en realidad se trata de una estrategia necesaria para la captación y formación de integrantes para sus conjuntos. La numerosidad es garantía de excelencia, superioridad, lo que genera mayor presencia y prestigio en la medida en que la variable de la competencia es inmanente a estas agrupaciones. Estas “escuelas” van dirigidas hacia la población juvenil del entorno donde se hallan asentados (barrios, universidades, colegios) bajo los discursos de “rescate de lo nuestro”, “formación de la identidad cultural”, “cultura popular”, etc. Sin embargo, el argumento real y efectivo y que no es ofrecido en el paquete discursivo es la oportunidad de un espacio social donde pueda desenvolverse.

Sin embargo, a inicios de la década de los 90, se convirtió en una problemática general la ausencia de integrantes debido básicamente a un recambio generacional con las prácticas y características ochentistas. Entonces las formas de captación en muchas agrupaciones no universitarias se redirigen en algunos casos hacia los sectores más jóvenes (colegios) y en algunos casos a los niños, bajo el argumento justificatorio de “asegurar el futuro del grupo”, o que se venía haciendo trabajo “desde abajo y a largo plazo”. Por ello algunas agrupaciones metropolitanas y universitarias se desactivan, y otras, como Illariq de San Marcos, hacen un particular viraje:

... vislumbrando que la continuidad del grupo estaba en serios problemas (en la UNMSM), empezamos a realizar escuelas de zampoñas en un colegio de la zona de Campoy en San Juan de Lurigancho, lo que nos dio muy buenos frutos (...) Con el nuevo contingente de integrantes de Campoy y el apoyo de algunos amigos, decidimos realizar la grabación del CD; paralelamente, después de 18 años de trabajo dentro de las aulas, decidimos el año 2002 dejar los ensayos en la universidad para trasladarnos al distrito de San Juan de Lurigancho (Falcón 2012).



El movimiento metropolitano de sikuris es un movimiento juvenil popular, este carácter hace que se trate de un peculiar movimiento que tiene prácticas e ideales aparentemente incongruentes, contestatarios, esencialistas e híbridas a la vez.

En una aparente paradoja, estos niños o los proyectos escolares dan muchas veces increíbles resultados y su entusiasmo por el sikuri puede engañar fácilmente como si se tratase de una alternativa cultural que viene dando resultados. Obviamente, no estamos convencidos de ello pues lo más lógico es que en la etapa de la adolescencia y la juventud opten por nuevos espacios culturales, pero que de ninguna manera contradecirá, si así fuera posible, con su práctica sikuri si esto continuara. Esto nos lleva a la explicación de por qué en la actualidad hay cada vez más grupos de sikuris escolares, al punto de existir en el medio dos encuentros anuales de sikuris escolares, realizados por la AJP y por el CZSM.

Sin embargo, en el caso universitario, el CZSM ha podido resolver este “problema” reconfigurando sus discursos sobre el sikuri, casi diríamos captando las nuevas expectativas culturales de los sanmarquinos y, por supuesto, desideologizando sus discursos. José Falcón (2012) interpreta este proceso del CZSM a finales de los 90 de esta manera: “El año 94 marcó el punto de crisis en la que se encontraba el movimiento de los sikuri de Lima. El CZSM ante esa situación de crisis decide retornar a la casona como una forma de paliar los efectos de la falta de integrantes y contar con el apoyo institucional, el panorama para los sikuris en San Marcos era bastante complejo y difícil, las escuelas y/o talleres no tenían los mismos resultados que en la

década pasada”. Ciertamente, una nueva juventud ingresa a las universidades estatales y todas las agrupaciones universitarias ochentistas sufren los efectos de este recambio generacional que en nada se parecía a la juventud de los 70 y 80.

Pero el caso en los conjuntos metropolitanos barriales, el tema de ausencia juvenil fue mucho más fácil de resolver –si es que se vieron afectados–, en la medida en que no radicalizaron ideológicamente sus discursos y concepción del sikuri, salvo por algunas influencias o experiencias cercanas con los universitarios. Por tanto, estos siempre han podido convertirse en espacios musicales sociales que no disocian con la nueva juventud; es más, principalmente observamos el nacimiento de nuevas agrupaciones en los 2000 que obviamente nacen ya con el nuevo sello juvenil. Estos se distinguen fácilmente en sus actitudes públicas y cotidianas. Señalemos algunas de estas características o detalles que indican una nueva generación de sikuris metropolitanos barriales: el vestir cotidiano en ensayos o presentaciones informales (se distingue sus modas juveniles, por ejemplo “reagetoneras”), algunos altercados en fiestas de sikuris se asemejan más a pleitos barriales, el lenguaje e identidad grupal y su expresividad (como logotipos y lemas) fácilmente articulables a slogans juveniles modernos, etc.

Finalmente, una peculiaridad es que los sikuris metropolitanos son los únicos grupos musicales que reciben como integrantes a jóvenes que no tienen ninguna experiencia en el instrumento, o que desconocen totalmente de este arte. Suelen poner casi sin problemas en el escenario a integrantes que aún no saben tocar o que están en proceso de aprendizaje: mientras que sepan el desplazamiento básico, no descoordinen y al menos intenten tocar, es suficiente para poder actuar. Antes que un grupo musical, se trata de una agrupación social, tienen un basamento y desempeño eminentemente de grupos juveniles, pues se prioriza la integración colectiva a las necesidades de un grupo musical.

Por lo tanto, como dicen Jurgen Golte y Doris León en su estudio sobre los jóvenes limeños del siglo XXI, las condiciones de una sociedad tan disímil como la peruana y en especial la limeña, y en las que están obligadas a interactuar los jóvenes, hace que estos se desdoblén en facetas diferenciadas:

Entonces las personas se “fragmentan” en su desenvolvimiento, adecuándose a situaciones sociales y colectividades diversas. Lo polifacético, entonces, casi resulta ser una necesidad en una situación histórica de esta naturaleza. Más aún en tanto en la sociedad peruana persiste, en contra de una lógica igualitarista en lo político, un comportamiento estamental de exclusión y subalternidad con códigos fuertemente interiorizados; por lo que hay un incentivo fuerte para la fuga de la coherencia de un individuo y para el desarrollo de facetas múltiples de acuerdo con la fragmentación de los espacios sociales y sus normatividades (Golte y León 2011: 217).

También se trata de un movimiento juvenil progresista, en la medida en que lo conforman jóvenes con experiencia migratoria y de bajos o medianos recursos económicos, asentados por tanto en los lugares marginales de la gran ciudad limeña. El acceso a la educación universitaria les brinda una visión crítica de la realidad nacional, por lo que, entre otras cosas, desarrollan estima a su procedencia provinciana y deciden realzar a la marginada cultura andina que desde la llegada de Occidente y luego convertida en cultura criolla limeña, seguía gobernando los destinos de la sociedad peruana, incluidos los destinos culturales:

Los Sikuris 27 de Junio van más allá... dan inicio al proceso de difusión consciente de la música del sikuri en las universidades, centros educativos, pueblos jóvenes, sindicatos... en cada tribuna dan un mensaje de sus ancestros, de su milenaria cultura, denuncian injusticias cometidas contra el campesinado y, oponiéndose a la penetración cultural foránea, nos dirán que sus sikus y la música que brotan de sus cañas son tanto o mejor que la música importada (Suárez 1985 s/n).

Pero en el plano cultural no existe en sus discursos la idea de revalorización de la diversidad cultural, de un “Perú de todas las sangres”, la visión dual no permite posibilidades de entendimiento entre la tradición y la modernidad, entre la cultura andina y la cultura foránea. Apuestan por el absolutismo cultural andino y en función de ello construyen sus redes sociales:

La cultural andina ha sido, así, una cultura así de grande, ¡ah! Con la llegada de los españoles todo el mundo sabe que eso se fue abajo. A partir de ahí comenzaron los problemas, vino otra clase y bueno ahora, actualmente los burgueses no creo que ellos hayan tratado de revalorizar esa cultura, tal vez digan que sí, pero en el fondo no, no creo. Más bien nosotros, los jóvenes no burgueses, nos damos cuenta de la importancia que ha tenido esa cultura (Timaná 1993: 225).

Esto significaba un enfrentamiento entre el bien y el mal, entre lo positivo y lo negativo, entre la música andina y la música extranjera (europea o yanqui). La cultura andina considerada la óptima, humanitaria, fraterna, comunitarista frente a una cultura criolla individualista e indiferente, la ciudad frente al campo, lo rural frente a lo urbano y el campesino frente al citadino y por último el socialismo frente al capitalismo. El respeto a la tradición, a lo andino, era irrestricto; mientras que la modernidad había sido satanizada.

Por ello, sus organizaciones tienen o buscan tener un perfil fraterno, solidario y muestran apego a las culturas subalternas y a la clase social marginada. En esta última trataron de poner en práctica el ideal socialista muy eficazmente compatible con el carácter colectivo de la cultura andina. Conocedores casi a profundidad de las ideas y discursos ideológicos marxistas, se podían considerar portadores y responsables de forjar una nueva forma de ver y hacer las cosas, entonces qué más que practicar y experimentar espacios de la cultura andina (como las fiestas patronales) con atisbos de una ideal sociedad comunista que vendría a ser su conjunto. No podía haber mejor espacio que el grupo para poner en práctica valores andinos, como la reciprocidad, y proyectar posibles prácticas futuras de la nueva democracia (socialismo). Las elecciones eran verdaderas fiestas democráticas y el trabajo colectivo era regido por el ayni. No hay integrante o ex integrante que no argumente que se integró al conjunto por lo que este le significaba como colectividad, que aprendió a ser más afectuoso con su cultura y que además congeniaba con la búsqueda de una “nueva sociedad” (no individualista, egoísta, rapaz, enajenada), una especie de “socialismo basado en lo andino”:

En mi barrio había demasiada frialdad y en la facultad mucha división por intereses particulares y de los grupos políticos; en el conjunto en cambio había amistad, fraternidad, no había intereses políticos y le importabas a los demás como persona, todos nos importábamos (Entrevista 4).

Este carácter, esta idea, esta forma de ver las cosas, se refleja entonces en la formación de una organización donde se conjugan justamente las expectativas democráticas y colectivas con la igualdad de condiciones para todos:

... el círculo que todos forman al interpretar la música, el mismo que no se deshace al terminar la presentación sino que luego permite una comunicación horizontal en donde todos son iguales partes de una unidad. En ese sentido los mismos integrantes sienten que nadie es estrella imprescindible o “primera voz”. Estar frente a frente, en círculo, permite una fuerte cohesión que se consolida, aún más, por el sentimiento de estar representando una determinada identidad cultural (Acevedo 2003: 25).

Esta juventud plasma sus emociones con sus congéneres y amistades como ellos, se ven reflejados en sus problemas, en sus expectativas con los pueblos oprimidos, de la liberación de los explotados. Este es el espacio en el que se mueve la subjetividad del individuo. No ha habido un integrante en los sikuris metropolitanos, más aún en los universitarios, que no haya compartido el ideal del cambio social y que haya confiado en que su actividad artística era un aporte a este proyecto:

El surgimiento de estos jóvenes grupos de sikuri capitalinos de los años 80’ no fue accidental, obedecía al sentir de militantes andinos de sectores de la izquierda que veían en la práctica del arte de los sikuri una forma de reivindicación de los pueblos marginados por el capitalismo, de ahí el sentido de los nombres en quechua o aymara. Esta era una forma de identificarse con ellos y a la vez de sus expresiones artístico-musicales (Falcón 2011: 6).

Esta juventud, además, al compartir una positiva idea sobre la cultura (música y danzas) andina, inconscientemente se deja atrapar por una red de espacios que forma una colectividad más amplia, donde el papel consciente de reivindicación del arte y la cultura andina se pierde, y sus actuaciones son parte de su vida social y no una acción consciente de reivindicación de un espacio ajeno. Estos espacios comunes son por ejemplo las diversas fiestas costumbristas a las que asisten por invitaciones o relaciones con compañeros de grupo que tienen diversas procedencias geográficas. Esto también genera gustos y conocimientos sobre otros espacios de la vida provinciana en Lima, así terminan presentándose los grupos de sikuris en fiestas “ajenas” (no puneñas) en las que son solicitados. Se da normalmente el caso de que un integrante de alguna provincia del Perú invite a este grupo a un evento costumbrista, de lo cual resulta una compleja relación del folklore. Así termina llevando al sikuri a escenas y fiestas de otras regiones del Perú.

Quizá la más grande y relevante característica de este movimiento se encuentre en los resultados positivos que les dio el asumir una identidad contestataria. Estos *nuevos* sikuris tienen una acción premeditada y elaborada: sacan al sikuri de su entorno social, lo llevan del ámbito regional que ya hemos mencionado a espacios urbanos como sindicatos, barrios populares, actividades políticas de izquierda, etc.; le dan objetivos concretos y racionalizados. Por supuesto que en este papel se ve el claro accionar decisivo de la AJP 27 de Junio la cual fue pionera en asumir una posición teórica-ideológica sobre el “arte del sikuri”. Conjuntamente con los grupos metropolitanos se dedican a la teorización de este arte: enseñanzas académicas, planeamiento, proyección, conocimientos teóricos sobre el instrumento, investigaciones, discusiones sobre el mismo, etc. En estos tiempos esta característica era hasta necesaria, pues participar en un grupo de zampoñas se convierte en una forma de realización personal colectiva:

Las asociaciones culturales de sikuris llegan a constituir verdaderos grupos de referencia que proporcionan sentido a sus vidas, más allá de la sola actividad musical. Las personas que se consideran miembros del grupo

actúan y esperan que los demás actúen en concordancia con ciertas normas establecidas, moralmente obligatorias (Timaná 1993).

Y todo grupo de zampoñas metropolitano es un grupo social que asume la “vida del sikuri”, pero también en su mayoría actúa con fines de trabajo cultural, de enseñanza y ejecución, del conocimiento teórico, etc.

Es como si desde el fondo de las cañas de la zampoña brotara algún espíritu integrador. Por este motivo en muchas ocasiones, consciente o inconscientemente, los participantes sienten al grupo como la prolongación de su propia personalidad; es entonces que su compromiso se profundiza. Entienden que la frase “el sikuri es colectivo” no es sólo en referencia a la muchedumbre sino a la idea de compartir en condiciones de igualdad. Convierten al grupo en su alter ego, al que dirigen y proyectan muchas de sus aspiraciones, alegrías, rebeldías o simplemente el lugar donde pasan un buen momento. Más difícil que lograr el aprendizaje de la música sikuri en la gente es conseguir una auténtica identificación con lo que representa (Acevedo 2003: 12).

Esta juventud enfatizó y simplificó la visión romántica que de la cultura migrante había elaborado una capa de intelectuales entre indigenistas, neo indigenistas, andinistas, izquierdistas, marxistas, etc. Cosificando algunos elementos, glorificando otros y depurando algunos, una especie de visión excéntrica de “lo andino”, entre esencialista y orientalista.¹⁸⁷ Fácilmente se las concebía como culturas invariables, milenarias, eternas, telúricas y un conjunto de adjetivos muy fuertemente desarrollados y que inclusive calaron entre los mismos pobladores o migrantes, influyendo en ellos muchas veces discursos y concepciones sobre su propia cultura. Es una forma espúrea de sobrevivencia del indigenismo de principios de siglo, medio articulada a la concepción de utopía andina de Flores Galindo y Manuel Burga, pero que sin embargo no llega a ser bien entendida entre los sectores sikuris que siguen teniendo un manejo dogmático, esencialista de la utopía andina. Inclusive en los años 2000 la mayoría de los sikuris metropolitanos son ligados al esencialismo cultural, pero públicamente se puede ver la desconexión entre sus discursos y su práctica que indica lo contrario:

... Tenemos claro que lo que nos une no se basa en lazos occidentalizados, sino en una hermandad de tinte andino donde la reciprocidad y el amor a nuestras costumbres nos enraíza cada vez más, y en la medida que mantengamos estos valores todo lo que nos proponemos será efectivo y tendrá repercusión en los demás grupos de sikuris de Lima (Vidal 2012: 01).

Estos se vieron muy atraídos por los rezagos discursivos del movimiento indigenista y sus reelaboraciones en las décadas de los 70 y 80, ideas y teorías que se vieron complementadas con procesos y cambios sociales como el fin de la llamada república aristocrática, la fortaleza de los movimientos y organizaciones populares (apoyado por el ingreso de la izquierda a nivel de las dirigencias), el incremento de las migraciones y conquistas de nuevos espacios territoriales en Lima, ascensos económicos de los sectores populares, etc. De esta manera, por ejemplo, se enfatizó en la valoración de “lo colectivo” y “lo comunitario” como supuesta virtud y propiedad andina, ubicándola frente al “individualismo” que es considerado dañina expresión de lo occidental y urbano, subestimando con ello impulsos y aspiraciones individuales, inclusive de sus

¹⁸⁷ Según algunas visiones orientalistas, esta, se trata de cultura limpia y pura, diferente. Son “el otro” y por consiguiente no cabe la integración al mundo moderno, pues se contaminarían con la cultura urbana (deviniente de la occidental) que ha caído en una suerte de crisis de valores

mismos integrantes. Por ello la creatividad individual era generalmente deslegitimada, por ello también no se impulsaron las composiciones y arreglos musicales, las que al contrario fueron consideradas una tergiversación cultural. Existía una especie de sacralización e idealización de “lo colectivo”, el que se narraba cual mito emblemático de la manera ideal del ser social. En las lecturas obligatorias hemos encontrado, por ejemplo: la ritualidad en la cosecha del material para la confección de las cañas, la ritualidad en su confección, en su curación y en su apertura musical. Sin duda, pasajes existentes en algún lugar y momento, pero que para los 80 y 90 el mercado y los constructores especialistas proveían ya las zampoñas.

El ejemplo más claro de la práctica exacerbada de algunas tradiciones del sikuri fue el sagrado “círculo” que se formaba en cuanto se iniciaban las prácticas y reuniones, estaba prohibido romperlo en todo momento sin previa autorización de los guías o directores, y peor sin un argumento razonable. Los grupos de sikuris metropolitanos masivamente satanizaron (aún satanizan) y convirtieron el término “individualismo” en una ofensa, consideraron que se trataba de una actitud personalista de figuración, una búsqueda de intereses particulares discrepante totalmente con la solidaridad y el colectivismo andino:

Durante unos meses organizamos diversas actividades económicas que fueron producto y esfuerzo de los compañeros que iniciábamos esta labor, y con el apoyo de la población logramos agenciarnos de materiales para la práctica del sikuri, identificados con este arte que es la muestra más contundente de la resistencia cultural a través de la historia y por las características de trabajo colectivo, solidario, etc., que representa el desarrollo social de nuestros pueblos (CC Rimaq Wayra)¹⁸⁸.

Esta idealización –que era algo así como retomar algunas concepciones del indigenismo primario–, se basa en el encumbramiento de más discursos que prácticas, al punto de querer aplicarlas en estos contextos, algunos por supuesto se han enraizado efectivamente: en los cumpleaños ya no se cantan el clásico “happy birthday”, sino el “sereno andino”; todo integrante es recepcionado en el conjunto vía el *challado* (bautizo); todas las prendas, instrumentos y demás materiales adquiridos es *challado* antes de su uso, etc. Por supuesto que otras actividades o la profundidad y el sentido de las mismas no pueden ser asimiladas sino más bien estas se desarrollan bajo nuevas concepciones. El radicalismo discursivo de la época llegó a cuestionar también algunos procesos altiplánicos novedosos a los que fácilmente se les tildaba de “aculturación” que en Lima era poco menos que el *armagedon*. El sikuri metropolitano entonces no cedió espacios para el “desarrollo”, todo cambio era “tergiversación”.

¹⁸⁸ Reseña histórica de la formación del Centro Cultural Rímaq Wayra (mimeo) Lima 2012.

7. EL ARTE COMPROMETIDO, POSTURAS IDEOLÓGICAS Y PRÁCTICAS ANTI HEGEMÓNICAS

El eje central de la motivación de los actores del movimiento de los sikuris de Lima fue una opción de izquierda, traducida en un discurso contestatario y con actividades prioritarias en AAHH y sindicatos obreros; además de una búsqueda de espacios de realización e identificación cultural con el nuevo poblador limeño, en oposición a lo foráneo (...) El surgimiento de estos jóvenes grupos de sikuri capitalinos de los años 80' no fue accidental: obedecían al sentir de militantes andinos de sectores de la izquierda que veían en la práctica del arte de los sikuri una forma de reivindicación de los pueblos marginados (Falcón 2007: 112).

Los conjuntos de sikuris metropolitanos tienen sus orígenes a finales de la década de los 70, en las universidades estatales limeñas que habían recibido un gran contingente de estudiantes provincianos con currículas que expresaban un alto contenido marxista. Esta población estudiantil compartía con algarabía las expectativas del cambio del sistema de gobierno peruano y los partidos políticos de izquierda realizaban un gran trabajo de concientización en pro del cambio revolucionario. Complementariamente, los rezagos o nuevas tendencias del movimiento indigenista, que desde sus inicios había reclamado proyectos de recuperación de “lo andino” desde las ciudades, también compaginaron con las aspiraciones de esta juventud universitaria por sus obvias raíces provincianas. Este es el ambiente en el que nace y se reproduce el movimiento de sikuris metropolitano. Un contexto que debe su repercusión a los “metarelatos” que dividieron el mundo en dos, a lo largo de casi todo el siglo XX: el socialismo-comunismo y el capitalismo. El capitalismo, un sistema nacido a la luz de las revolución industrial en Europa del siglo XIX y que se basa en el poder que poco a poco fueron adquiriendo las clases burguesas, se expandió por el mundo como alternativa moderna de bienestar y prosperidad. Sin embargo, prontamente fue cuestionado por la teoría marxista y en especial por el desarrollo del proyecto del socialismo y comunismo que basaba su fortaleza en la polaridad y extrema beligerancia (“irreconciliable lucha de clases”) entre la clase proletaria y las clases burguesas, exponentes del capitalismo y de su última expresión “opresora”: el imperialismo (principalmente norteamericano o “yanqui”).

7.1. Posturas neo andinistas

Particularmente el SIKURI resulta ser ARTE Y EXPRESIÓN puesto que no sólo muestra actividad concreta, sino incluye sentimientos y la misma vida con sus contradicciones. Expresa la fecundidad, la psiquis, la cosmovisión andina, la naturaleza y la misma vida regida por el pachacuti. La melodía del sikuri es la expresión del intercambio equitativo entre madre tierra-hombre y psiquis-conciencia; entre pez-puma y vida-muerte (Vilca 1996: 25).

El trato y la consideración que hizo este movimiento sobre lo que concebían como “lo andino”, nos obliga a hablar de posturas ideológicas, pues se trata de un esquema estructurado de ideas tendientes a la conservación o recuperación de un orden social perteneciente al pasado (aunque sea en el imaginario)¹⁸⁹. Este discurso, estas doctrinas o ideas básicas (a manera de

¹⁸⁹ El concepto de ideología es usado en su sentido más básico, es decir como una doctrina o ideas compartidas por un grupo social y que lo lleva a realizar determinados discursos y acciones.

principios), son en su totalidad recapturadas desde el discurso indigenista y usadas como plataforma desde la cual parten los análisis de la cultura y la realidad. La dualidad opositora cultural era la columna vertebral de esta visión en su totalidad: el bien frente al mal. La cultura andina frente a la criolla (occidental), las clases populares explotadas frente a la clase burguesa explotadora, la posibilidad de un socialismo benefactor frente al imperialismo capitalista rapaz¹⁹⁰.

El reclamo general y principal desde el que se extendían particulares concepciones y prácticas, es el de la “recuperación andina”; este es el gran proyecto cultural de los grupos de zampoñas metropolitanos —principalmente universitarios— durante la década de los 80. Promueven en su discurso la recuperación y práctica de elementos y formas culturales andinas como alternativa a la “crisis de valores” en la ciudad, al individualismo, a la indiferencia y a otras “enfermedades propias de una sociedad capitalista”. El respeto irrestricto a las tradiciones, a la cultura andina en general, trajo consigo la necesidad de basar en ella el futuro imaginado, la identidad, las prácticas sociales, las prácticas artísticas, etc.

Por ello se exaltan algunos *rasgos* del sikuri, sobre todo aquellos que simbolizarían lo “andino”, como por ejemplo el *círculo*. Esta es una figura principal que forma todo grupo de sikuris al interpretar su repertorio y simbolizaría el magnánimo colectivismo, el trato horizontal, la igualdad y la interdependencia complementaria: “La formación circular utilizada en los grupos musicales y en la mayoría de las actividades grupales en Conima, tiene un significado importante ya que mantiene y reproduce relaciones no jerarquizadas.” (Turino 1993b: 23).

También serían recuperadas las formas de recepción y aceptación de los nuevos integrantes, quienes consiguen ser aceptados y considerados como integrantes básicamente asistiendo regularmente y por su filiación a “lo andino” y al conjunto, no necesariamente porque tuvieran condiciones musicales para el instrumento. Turino (1993: 62) describe cómo en los conjuntos conimeños el hecho de no saber el repertorio o no haber asistido a los ensayos, no niega la posibilidad o derecho de participación; lo fundamental, al parecer, es el carácter colectivo que tiene el grupo pues acepta miembros a última hora y sin dominio del repertorio. E inclusive se recepciona a aquellos que solo quieren disfrutar de la fiesta y del licor. Entonces importante fue para los sikuris metropolitanos educar a los nuevos integrantes con “los valores de la cultura andina”, por lo que encontramos en sus discursos y ejemplos de orden, una recurrencia a la tradición andina.

También son importantes las melodías, los rituales, las fiestas, etc., de todo lo que conciben como “lo andino”, y todo esto es reivindicado como lo bueno, lo positivo: “un sikuri (una composición musical) por más bueno que sea, sino viene de un puneño no sirve porque no dice el sentimiento aymara, será vacío, hueco. En cambio un sikuri que venga del mismo Puno será siempre bueno, por más que sea feo, será mejor, porque contiene en ella la vida misma del poblador puneño...”. Esta fue una de las frases que he apuntado en una de mis entrevistas a integrantes de los conjuntos metropolitanos a finales de los años 90. Por supuesto describe en su totalidad la concepción del arte andino y urbano desde la esfera limeña. Por lo tanto los procesos y cambios que se generan en la misma ciudad de Puno son considerados como parte del fenómeno de la aculturación que en Lima era aún más terrible y que por causa de la penetración imperialista venía arrasando la cultura andina en general. No había por tantos espacios para el

¹⁹⁰ Obviamente el criollismo no era concebido como parte de la peruanidad sino como herencia de la cultura occidental, contaminado en la actualidad con la cultura yanqui.

desarrollo, y todo tipo de “cambio” no es sino tergiversación, peor si estos se daban en Lima. Definitivamente esta idealización de la sociedad andina llegaba a ser la portadora de virtudes y valores que en la ciudad no existían. Una vez más se presenta la oposición campo - ciudad conexo a lo bueno - malo.

Pero si bien era cierto que el capitalismo y sus males se internaban cada vez más como un “cáncer” en nuestra sociedad, también era evidente que el proceso de “andinización de Lima” generaba condiciones para el desarrollo de una lucha cultural y no cabía la posibilidad, sino, de alinearse o definirse. Esto dio profundas razones entonces para trabajar en pro del triunfo de la tradición, del milenario pasado, de lo andino, principalmente poniendo en vigencia los valores culturales de las sociedades tradicionales. La participación de los sikuris frente a la alienante cultura foránea la había iniciado de buena manera la AJP, cuyos integrantes “...salieron a las calles a denunciar la penetración cultural extranjera...” (Suárez 1985 s/n). Sin embargo, los discursos culturalistas de esta juventud venían adquiriendo ciertas contradicciones naturales con la sola incursión de espacios diversos y el consumo de elementos y espacios culturales urbanos. Por ejemplo alteraron muchas formas de la música, dotándolas principalmente de un contenido político.

7.2. Posturas marxistas y andinistas

Ruth Timaná concluye que, para los jóvenes que tocan el siku o zampoña en los 80, “...el arte es su espacio de militancia y radicalidad...”; y como sabemos, ese espacio de militancia estaba orientado por los diferentes sectores de la izquierda marxista: Bandera Roja (BR), Patria Roja (PR), Unión Democrática Popular (UDR), FER, Vanguardia Estudiantil Revolucionaria-Marxista Leninista (VER-ML), etc., que tenían presencia en el trabajo cultural (Falcón 2008: 112).

Marxismo y andinismo en los metropolitanos.- La concepción cotidiana que se tenía y que aún se tiene en algunos de estos ámbitos sobre el marxismo es que se trata de una “teoría revolucionaria”. En primer lugar por su mismo surgimiento, pues aparece como un nuevo esquema de análisis de la sociedad, y luego por su radical prédica del cambio social y la visión bi-polar antagónica que hace del mundo: explotados y explotadores. También se le concibe como un método de análisis económico, político, social e histórico, una teoría del conflicto dirigido al cambio de las estructuras económicas de la sociedad capitalista y también de las situaciones políticas, pues propone un nuevo tipo y uso del poder. Su prédica revolucionaria evoca la necesidad de un nuevo estadio de la civilización humana, proponiendo que luego del capitalismo e imperialismo devendría el socialismo y el comunismo. Luego es concebido como una visión del mundo, una teoría laica, materialista, humanista, atea, de la sociedad humana y de la realidad en general. También, por el gran compromiso que generaron sus ideales que llevaron a muchos de sus seguidores radicales hasta la muerte, se puede considerar algo así como una “filosofía”, o una “filosofía de vida”. “Ser marxista” era algo así como “ser cristiano”¹⁹¹.

¹⁹¹ Ricardo Uceda redacta que en la toma del Frontón, cárcel peruana que fue escenario de un motín en 1986 por parte de los reos de SL, los seguidores del marxismo-leninismo-maoismo-pensamiento Gonzalo se inmolaron por sus ideales, uno de ellos se lanzó con la bandera senderista al sacrificio de las balas policiales gritando “¡¡Hasta el comunismo!!”. (2004: 365).

El marxismo en sus diferentes vertientes fue la teoría más compartida entre todas las organizaciones estudiantiles de la época (también folklóricos), de la mano con los ideales revolucionarios y el futuro socialista o comunista. Principalmente brindó la visión dual opositora basada en la lucha de las clases sociales, cuestionó radicalmente al sistema capitalista y más aún al *imperialismo yanqui*, que fue recogido por los conjuntos de folklore estudiantiles, entre ellos los conjuntos de sikuris. Las líneas que se consignan en el estatuto del CZSM a finales de la década de los 80, nos proporcionan una luz muy propicia al respecto:

Art. 5.- Son principios del CZSM:

- El carácter mundial de nuestra época no ha variado, vivimos la época del imperialismo y de las transformaciones sociales.
- El imperialismo mantiene su carácter rapaz y agresivo.
- En nuestro país predomina una estructura económica de tipo capitalista dependiente del imperialismo.
- Somos un país multinacional, pluricultural y multilingüe.
- Al arte y cultura fomentados por el imperialismo y la clase dominante, contraponerle la vasta creación cultural de nuestros pueblos.
- El CZSM se define como un frente cultural.
- El CZSM se guía por el principio del centralismo democrático.

En todos los sikuris metropolitanos, lo leído anteriormente con más o menos diferencias será parte de los principales lineamientos que configurarán sus imaginarios y acciones. Así, en sus diálogos, presentaciones y discursos, se encuentra necesariamente la polaridad socialista / capitalista, proletariado / burguesía, clases populares explotadas / clases burguesas explotadoras, etc. Y la mejor posición supuesta, sobrentendida y obvia es la primera, y la única ideología representativa es la marxista o izquierdista. Por ello un objetivo principal era: “difundir este arte popular ligado al pueblo, camino al socialismo...”¹⁹²:

Art. 6.- Son objetivos del CZSM:

- Contribuir a la peruanización del Perú con miras al socialismo.
- Ligarnos al pueblo y sus reivindicaciones.
- Desarrollar nuestra identidad cultural apelando a la cultura mestiza andina.
- Investigar, revalorar, difundir y desarrollar la cultura quechua – aymara.
- Buscar la centralización y unidad de los grupos artísticos culturales compatibles con nuestros principios.
- Fomentar escuelas de zampoñas a todo nivel, principalmente en la niñez.
- Elaborar material audiovisual y escrito.
- Establecer contactos y convenios con instituciones que faciliten la materialización de nuestros objetivos.

La existencia de concepciones políticas e ideológicas que hablaban de un compromiso del artista con el pueblo, traspasaba muchas veces los linderos del arte exhibiéndose solo el compromiso ideológico (o político). Tampoco era posible pensar en la existencia de algún miembro de las organizaciones estudiantiles dedicadas a la difusión del arte musical y danzario andino (folklore) exento o alejado de las ideas y prácticas “revolucionarias” marxistas. Por ello los grupos de sikuris por estas épocas son identificados fácilmente con los grupos políticos de extrema izquierda, especialmente con Sendero Luminoso. En esta década el “principio” de “no

¹⁹² Estatutos de los conjuntos de zampoñas de la UNI (Universidad Nacional de Ingeniería) y de la UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

existe el arte por el arte” se había convertido en un principio de acción, y lo dicho por el poeta César Vallejo se repetirá como un principio literal: “Todo arte o voz genial viene del pueblo y va hacia él”, llevando consigo el sello de clase correspondiente.

Por ejemplo, caracterizando las actividades de la Coordinadora de Sikuris Metropolitanos, organización formada por varios conjuntos de sikuris hacia finales de los años 80, Saúl Acevedo, testigo de esta organización, afirma:

Un aspecto resaltante en su desarrollo fue el manejo de un discurso cultural orientado hacia la izquierda. El que rebasaba el principio de defensa de la cultura quechua-aymara y se orientaba, conscientemente, hacia los problemas políticos de la época. En los impresos de varias de estas agrupaciones se dejó constancia que esa orientación no era fortuita. En una publicación del CZSM, con ocasión de la Cruz de Mayo, manifiestan: “Utilizando el análisis materialista dialéctico observamos que en la festividad de las cruces... se expresan ciertas prácticas de carácter idolátrico”. Y, sobre problemas más generales, el texto propone “cambiar las estructuras atrasadas del país a través de una revolución que nos conduzca hacia una sociedad de Nueva Democracia en tránsito al socialismo”. En otro impreso, de la Asociación Cultural Illariq, se lee: “Basamos nuestra orientación de difusión en la ideología del proletariado (abrigando)... la esperanza del amanecer de un nuevo día, donde vivamos en una sociedad socialista” (Acevedo 2012: 6).

En los inicios de los años 90, Dani Tarrillo, integrante del CZSM escribe un corto trabajo sobre este Conjunto, referente a un tema principal titulado “El C.Z.S.M. y el Marxismo”. Representa un testimonio de cómo la ideología y la política jugaron un papel importante en la existencia y desarrollo de los conjuntos universitarios, en especial de los sanmarquinos:

Desde que se creó el grupo se orientó a la izquierda con presencia de miembros del PCP (Bandera Roja), lo que dio un sesgo a identificar al grupo con los “burros”. Pero han transitado por el CZSM militantes del FER-SM, VER-ML, UDP, radicales, anarcos e independientes. Desde el año de 1983 hasta el 86 el CZSM se caracterizaba por su posición Anti – IU. En la actualidad esta fuerza política no está impedida de participar en el grupo. Este conglomerado de individuos de diversa filiación política y la concepción práctica que de ella deriva, afectó al CZSM ya que unos u otros, solapada o abiertamente, buscaban su hegemonía en la institución. Fue el sector de los “burros” (liderados por David Legua) el que tenazmente buscaba esta situación: traía amigos, militantes o familiares al grupo para que aprendieran a tocar zampoñas y participaran de las decisiones del grupo o boicoteaban cuanta actividad programaban quienes no era de sus filas (...) Postura similar de hegemonía adoptaron los radicales, quienes llegaron a controlar el grupo y solo se dedicaron a sacar volantes incendiarios y a participar con el MAP (Movimiento de Artistas Populares) (...) En cuanto a los “Fachos” (...) no presentaron un accionar sólido, eran pocos, no presentaron alternativas y se enfrascaron en estériles discusiones con el sector de los “Burros” (Tarrillo 1991 s/n).

Son los conjuntos de sikuris universitarios los que mayor filiación ideológica y política presentarán tanto en sus discursos como en sus acciones. Esto como parte de asumirse la defensa de la cultura andina, y el deber del profesional del pueblo que buscaba tener una postura, identificación y objetivos claros: “... a mí me encargaron de seguir a un aspirante al Conjunto, si era de algún partido, de otros grupos, ver si gustaba de discotecas, (...) nada de eso estaba permitido, tenía que ser consecuente con la cultura popular, con lo andino”¹⁹³.

Por ello tal vez es explicable que los conjuntos universitarios tienen en sus historias desarrollos accidentados (expulsiones o divisiones por ejemplo), mientras que los conjuntos metropolitanos de barrios o asociaciones libres tienen una evolución “menos accidentada”. En

¹⁹³ Conversaciones con Wilfredo Segundo (Lima 1996), integrante del CZSM de finales de los 80.

este sentido la historia del CZSM es ejemplificante: en 1984 se retira del Centro de Folklore de San Marcos donde había nacido, en medio de pugnas al interior del CUF, del cual se ha dicho muchas veces que en el fondo fue un conflicto ideológico entre la izquierda moderada y la izquierda radical. En 1988 el CZSM expulsa a cuatro integrantes, quienes habían declarado públicamente ser partidarios de las ideas del “arte de nuevo tipo” propio de las propuestas artísticas del PCP-SL. Estos formarían otro CZSM al interior de Centro de Folklore (poniendo en el escenario a dos CZSM). En 1991 se realiza el I Plenario de CZSM que da como resultado el retiro de una cantidad de integrantes «viejos», quienes forman el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo de la UNMSM (12 de mayo es la fecha de aniversario de la UNMSM). A finales de ese mismo año (1991), de acuerdo al programa noticioso Panorama (canal 5 de televisión), integrantes de este CZSM al parecer ligado al PCP-SL caen en una redada policial cuando se encontraban en plena actuación artística y labor proselitista en un barrio marginal de Lima.

Marxismo y andinismo senderista.- Suena incongruente, sin embargo fue posible escuchar discursos apologéticos senderistas que partían de valorizar (usar) algunos aspectos de “lo andino” a los que dijeron defender desde sus inicios. Quienes llevaron el marxismo en los sikuris hasta los extremos y se relacionaron también con aspectos de la cultura andina como el arte (música y danza folklórica), fueron los seguidores de Sendero Luminoso, los cuales paradójicamente no son indigenistas en términos clásicos: “muchos de los dirigentes del PCP-SL fueron hijos de mistis o de familias de clase media urbana que aprendieron quechua, se casaron con campesinas, se volvieron comuneros occidentalizados, se vistieron como indígenas y su miedo fue no poder insertarse al mundo tradicional ni tampoco al sistema ‘criollo’” (Pérez Orozco 2011: 94). Este movimiento de la izquierda radical que inició su “guerra popular” los primeros años de los 80, logró muchas veces tener el control de algunos grupos de sikuris o formar alguno propio. Por lo que es de suponer que tuvieron que relacionar sus discursos ideológicos políticos con ideas pro-indigenistas. Sin embargo, los investigadores (“senderólogos”) han concluido que la relación del pensamiento y acción del PCP-SL respecto de “lo andino”, fue simplemente instrumental (como llamar a su jefe máximo “puka inti” y “recomponer” canciones del repertorio andino con letras subversivas) y altamente positivista (el folklore, expresión de los pueblos atrasados feudales, debía ser reemplazado por el arte popular de clase, contrapuesto al arte burgués):

Muchos otros grupos de sikuris metropolitanos de la época manifiestan que fueron tentados por esta radical organización o fueron objetos de infiltración. La Asociación Cultural RunaTaki, emblemático sikuri metropolitano de los años 80 fue, al parecer, desarticulado hacia finales de esta década justamente por la injerencia de las ideas senderistas. La Asociación Cultural Kunanmanta, hacia 1985 sufrió una pública división como consecuencia de la captación de las ideas senderista, formándose Kunanmanta 19 de Junio, el que tenía actividades y prédicas en favor de las ideas de Sendero Luminoso, y el otro denominado simplemente Kunanmanta Zampoñas, que se ha mantenido hasta la actualidad¹⁹⁴. Lo mismo sucede con otros conjuntos de la época como Inkarrí y Yawarkuna (Falcón 2011). Y como hemos señalado, a finales de los años 80 aparece “otro” Conjunto de Zampoñas de San Marcos (a partir de la expulsión de algunos

¹⁹⁴ Julio Roldán (2011: 132) dice: “El 19 de junio se escenifica y a la vez se recuerda con actos político-culturales el genocidio de más de trescientos prisioneros de guerra, es denominado ‘Día de la Heroicidad’”.

integrantes del CZSM) de pública tendencia marxista-maoísta. También hemos tenido referencias que el conjunto Sumac Llaqta, que tenía muchos universitarios en sus filas, estaba relacionado al autodenominado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), que igualmente buscaba un espacio en las aulas sanmarquinas¹⁹⁵.

Marxismo y andinismo en los sikuris regionales y altiplánicos.- Pero en general la mayoría, sino todos los sikuris metropolitanos de la época de los 80 (y en algunos casos conjuntos de los años 90 y 2000), fueron abierta y públicamente depositarios de las ideas marxistas conjuntamente con variantes del clásico indigenismo. Lo que no podemos hacer es incluir en esto a los sikuris regionales, por lo menos no masiva o públicamente. Sin embargo, evidenciamos dos casos particulares: la AJP y el conjunto Unión Juventud Pampilla de Huancané (base Lima), de quienes se sabe públicamente que tuvieron mucha influencia de juventud universitaria, por ello son entendibles algunas expresiones como la siguiente:

Saludamos al pueblo trabajador en general, por ser el protagonista de nuestra historia desde la aparición del hombre en estas tierras y ser resueltamente quien ha tratado de cambiar la realidad innumerables veces, una realidad de explotación y miseria (...) Quince años difundiendo el arte popular a través del sikuri de manera ininterrumpida, contribuyendo así a la toma de conciencia para contrarrestar la profunda alienación en nuestros jóvenes y pueblo en general¹⁹⁶.

Desde su aparición en la década de los 70, la AJP ha basado su potencial organizativo y artístico en sus discursos reivindicativos de “lo andino” y en especial de “lo aymara”. El cambio de la modalidad sikuri a la de sikumoreno, es un importante mensaje de esto, junto a la elección del nombre para su conjunto de sikuris (27 de Junio) y su elenco de danzas (Candelaria Herrera), nombres estos establecidos en honor a las movilizaciones populares en contra de las autoridades gubernamentales de los años 70. Sin duda la AJP resume la conjunción evidente de las ideas políticas del cambio y la justicia social con la añoranza propia de la utopía andina:

A pesar de que los miembros de la AJP respondían a diferentes condiciones, sus posiciones ideológicas sugerían ciertos paralelos con sentimientos indigenistas de los años veinte. También como ciertas instituciones indigenistas, la AJP pronto desarrolló un compromiso hacia un activismo político cultural (Turino 1993b: 146).

Esto se puede explicar por el hecho de que estos conjuntos por un lado no son “claramente” regionales ya que tienen integrantes jóvenes procedentes de distintas urbes del departamento de Puno, y por otro lado, mucha de esta juventud tiene experiencia universitaria y es en la universidad donde se ha impregna de estas ideas que calan prácticamente en toda la población estudiantil provinciana.

Sin embargo, esta relación de la ideología marxista o las prácticas políticas de la izquierda aparece desde los inicios del siglo en cuanto surgen instituciones urbanas o mestizas dedicadas a prácticas artísticas andinas basadas en los discursos del indigenismo y algunos gestos políticos

¹⁹⁵ El MRTA es el segundo grupo (después de Sendero Luminoso) que se levanta en armas hacia 1985, haciendo apología del cambio social en el Perú vía la revolución armada.

¹⁹⁶ Este texto se puede leer en el tríptico editado con ocasión de celebrarse el XV aniversario del conjunto de sikuris regional Unión Juventud Pampilla de Huancané, en el año 2002.

gubernamentales en la época leguista (década de los 20): “La aceptación creciente de, o al menos el interés en, la música indígena andina dentro de contextos urbanos, debe ser atribuida en parte a las actitudes cambiantes influenciadas por el indigenismo.” (Turino 1993b: 134). Por ello es comprensible que algunos conjuntos de sikuris altiplánicos hayan estado ligados desde los primeros años de su aparición formal (fundaciones) a las luchas sociales, compartiendo las ideas reivindicativas del indigenismo y las ideas de la lucha de clases del marxismo de José Carlos Mariátegui. Al respecto, podemos revisar las experiencias de los sikuris Juventud Obrera (Puno 1909) y Qhantati Ururi (Conima 1928), en sus nacimientos:

En Sikuris Juventud Obrera tocaban los trabajadores de la ciudad: panaderos, sastres, zapateros, vendedores del mercado, mercachifles, canillitas, ferroviarios, etc., y que despertó en la intelectualidad puneña del siglo pasado, influenciada por las corrientes políticas como el anarquismo, marxismo e indigenismo, una atracción intensa al extremo que varios de ellos, como el poeta Dante Nava o Gamaliel Churata, Eduardo Fournier (director del diario La Voz del Obrero) o Arturo Peralta, participaran de sus actividades, e incluso este último llegó a ser presidente de este conjunto¹⁹⁷.

Natalio Calderón es señalado prácticamente como el fundador del Qhantati Ururi pese a que algunas versiones dicen que solo le dio organización a una colectividad artística que ya venía tocando mucho antes. Y si aún esto fuera verdad, todo indica que él fue quien le dio los nuevos rumbos, en especial le adicionó el estilo musical que hoy se considera propio y tradicional de Conima, toda vez que fue también músico mestizo. Sobre él, Américo Valencia (2006: 82) dice que en tiempos de la prédica socialista de José Carlos Mariátegui, Natalio era “... militante de la izquierda involucrado en protestas a favor de los indígenas”. Mientras que Thomas Turino (1993b: 128) señala que: “Si bien Natalio había solo cursado estudios primarios, Augusto recordó que su padre leía panfletos de Carlos Marx y Engels y de indigenistas puneños. Se mencionó específicamente que Natalio leía el *Boletín Titikaka*, una publicación producida por Ork’opata”¹⁹⁸. Mientras que en la actual página web del conjunto Qhantati Ururi, se señala que:

Durante los años 1920, en una atmósfera donde se vivía tiempos del indigenismo, Natalio Calderón Fuentes, vecino de gran influencia social y económica en Conima, músico y compositor, y de militancia pro-indigenista se relaciona de forma muy directa y cercana con los músicos conimeños de las diferentes comunidades campesinas para fundar, el 5 de abril de 1928, el conjunto de Sikuris “Qhantati Ururi”¹⁹⁹.

Además Natalio Calderón fue muy amigo (y de seguro compañero ideológico) del moheño Vicente Mendoza Díaz, comunista discípulo muy cercano de José Carlos Mariátegui y un activo exponente del marxismo, asimismo un tocador del siku que apoyó en gran medida las actividades artísticas del Qhantati Ururi por esos años²⁰⁰:

¹⁹⁷ Fuente: <http://www.sikurin-utapa.co.cc/sikuris-juventud-obrera-100-anos-ejecutando-el-siku/>

¹⁹⁸ El grupo intelectual Orkopata puede ser definido como un colectivo académico puneño, liderado por Gamaliel Churata (Arturo Peralta) y donde se discutían temas sociales de diversa índole, se publicaba además el muy reconocido e internacional *Boletín Titikaka*.

¹⁹⁹ Fuente: <http://www.facebook.com/qhantatiururiconima>

²⁰⁰ El historiador juliaqueño René Calsín, nos comentó que Vicente Mendoza en una oportunidad conformó un pequeño grupo con algunos de sus compañeros (entre los que habría estado Natalio Calderón), para tocar sikuri en una de las reuniones del PCP donde se encontraba el célebre José Carlos Mariátegui.

Vicente Mendoza nos cuenta acerca de sus estudios básicos y universitarios, las peripecias de su vida en San Marcos, sus estudios sistemáticos del marxismo-leninismo bajo la dirección de José Carlos Mariátegui y el proceso de fortalecimiento de su condición de comunista convicto y confeso (...) también, nos relata su retorno a nuestro pueblo, su participación en la fundación del Partido Comunista de Puno y en la organización del Grupo Musical Qhantati Ururi de Conima...²⁰¹.

El marxismo y andinismo en los sikuris limeños actuales.- En el Perú, al contrario, estos proyectos culturalistas reivindicativos adolecen de efectivas movilizaciones y más aún de grupos de sikuris adeptos a ello. En la actualidad los conjuntos más representativos de la historia metropolitana han dejado de expresarse en estos términos, sus “nuevos” discursos y actividades están pensados más en el papel festivo del conjunto. Pero sí encontramos la supervivencia o la conformación de nuevos, desconocidos, efímeros o improvisados conjuntos de sikuris apoyando movilizaciones, protestas y otros eventos afines, pero muy relacionados con las ideas marxistas clásicas expresando a la vez discursos a favor de la cultura andina: en la Jornada Político Cultural denominada “Lucha continental contra la criminalización de la protesta social” realizada por la Juventud de la Coordinadora Político Social el 2009, se programó la participación de los Sikuris del MNI²⁰². Las movilizaciones por la desaparición (asesinato) de los estudiantes de la Universidad La Cantuta, que se realizan todos los años, son acompañadas por grupos de sikuris. En la conmemoración por la muerte del dirigente Saúl Cantoral se programó la participación del grupo Sikuris 14 de Junio – Integración Estudiantil²⁰³. En las movilizaciones a favor de la inscripción en el Jurado Nacional de Elecciones del Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF), movimiento relacionado al PCP, se pudo ver a un grupo de sikuris el año 2012. También se pudo ver a los sikuris, en ese mismo año, en las manifestaciones en contra el proyecto minero CONGA²⁰⁴.

Por lo tanto, ¿son los grupos de sikuris, particularmente especiales, compatibles con las posturas y acciones anti regímenes? Al parecer, sí. Pero la paradoja nos sobrecoge cuando observamos que para los años actuales, los grupos de sikuris son también muy prácticos y solicitados por la vereda de en frente, es decir, por los poderes gubernamentales y los sectores de la derecha, los que por supuesto deben tener diferentes motivaciones: en los años del gobierno del presidente Alejandro Toledo se podía ver clara y regularmente a la A.E.C. Rurarccaya tocando en Palacio de Gobierno, en el Congreso y en muchos otros eventos oficiales. Asimismo, hemos observado otros conjuntos de sikuris participando en eventos del “poder y la burguesía” como en las cumbres mundiales, en las ferias gastronómicas empresariales, en candidaturas oficialistas, en los desfiles cívico-militares gubernamentales, etc. El sikuri realmente tiene un especial carácter que se hace atractivo para los diferentes espacios culturales y políticos.

²⁰¹ Feliciano Padilla escribe en el periódico *Los Andes* de Puno, el 12 de julio de 2009, un amplio artículo dedicado a Vicente Mendoza bajo el título de “El camarada Vicente”.

²⁰² El MNI (Movimiento de Nueva Izquierda). Fuente: <http://www.patriaroja.org.pe/index>.

²⁰³ Estas estuvieron organizados por la Coordinadora Contra la Impunidad, y anunciaron la participación del grupo Sikuris 14 de Junio – Integración Estudiantil (Ver: <http://contraimpunidadperu.blogspot.com/>). Integración Estudiantil se autodefine así: “... un movimiento estudiantil peruano de izquierda revolucionaria que tiene presencia política principalmente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Nacional del Callao” (Fuente: <http://es.wikipedia>).

²⁰⁴ MOVADEF es un movimiento públicamente adepto a las ideas del “pensamiento Gonzalo” (líder senderista), y CONGA es el proyecto de explotación minera en el departamento de Cajamarca rechazada por un gran sector de la población del Perú que se apoya en discursos de no contaminación del medio ambiente.

8. SENDERO LUMINOSO, LOS GRUPOS DE SIKURIS Y LA PRÁCTICA SIKURI

La situación de violencia que vivió el país en los 80 y parte de los 90 del siglo pasado tuvo repercusiones en las instituciones de sikuris metropolitanos. Sendero Luminoso para su estrategia de agitación inició un trabajo de captura de los grupos de sikuris. Los necesitaba para sus fines y comenzó a ganar adeptos al interior de ellos y a infiltrarse en otros (Suárez 2007: 258).

Sendero Luminoso es considerado por el Estado peruano y muchos sectores sociales una organización terrorista, pero sus seguidores y sectores simpatizantes lo califican como un movimiento revolucionario de tendencia maoísta. Este grupo político militar se autodenominó Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL) en los años 70, e inició su accionar militar en la década de los 80 en las serranías peruanas (Ayacucho)²⁰⁵. Se le nombra comúnmente con las siglas SL y dentro de la UNMSM fue o es conocido como “sacos” (este adjetivo nace de una graciosa deformación de sus siglas: SL = Saco Largos)²⁰⁶. SL forma parte del gran movimiento ideológico de izquierda (sobre la base de ideas marxistas, leninistas y maoístas) que desde mitad del siglo XX ingresó en la escena política peruana buscando tomar el poder y cambiar el sistema de gobierno comúnmente denominado “sistema capitalista” por el “sistema socialista” (luego comunista). SL decide buscar este anhelado objetivo transformador por la vía de las armas, tomando como principal estrategia la versión maoísta de la toma del poder: “del campo a la ciudad”. El extremo radicalismo en su camino revolucionario, el uso indiscriminado de las armas y la fuerza, así como su dogmatismo ideológico, lo llevó fácilmente a ser considerada una organización terrorista y una versión desfigurada, extrema y repulsiva de todas las izquierdas, pues prácticamente fue denostada también por estas.

Fue fundado a finales de la década de 1960 por el profesor de filosofía Abimael Guzmán Reynoso (llamado por sus seguidores “Presidente Gonzalo”), asumiendo un liderazgo de tipo mesiánico hasta inicios de la década de los 90 cuando fue capturado y encarcelado de por vida. SL nació en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho) y se extendió a la Universidad Nacional del Centro del Perú y luego a Lima, a las universidades Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta” y más aún a la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Es por ello que el informe de la Comisión de la Verdad del Perú (CVR)²⁰⁷ señala que el sistema universitario constituyó un espacio fundamental para el surgimiento de este proyecto

²⁰⁵ “El PCP-Sendero Luminoso es una organización que tiene el pleno convencimiento de que posee una base ideológica que es fruto de una verdad universal y científica que ha interpretado “correctamente” la realidad social mundial y también la peruana. La seguridad de su actuar proviene del convencimiento de estar siguiendo leyes de la historia descubiertas por una interpretación científica del mundo. En su Primer Congreso sancionan que: ‘la todopoderosa ideología científica del proletariado, todopoderosa porque es verdadera, tiene tres etapas: 1) marxismo, 2) leninismo, 3) maoísmo’”. (CVR 2003).

²⁰⁶ Recogido de comentarios estudiantiles dentro de la UNMSM

²⁰⁷ La Comisión de la Verdad y de la Reconciliación (CVR) fue encargada principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú durante el período de los años 1980 y 2000. Fue creada en junio de 2001 por el presidente provisional Valentín Paniagua, convocando a diferentes miembros de la sociedad civil. Fue presidida por Salomón Lerner Febres, entonces rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además de la investigación de la violencia terrorista de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpaq Amaru (MRTA), intentó profundizar en las causas de esa violencia y en la dura represión militar contra estos movimientos terroristas, que cobró principalmente víctimas civiles en este fuego cruzado. Para ello, recogió el testimonio de 16 985 personas y organizó 21 audiencias con las víctimas de la violencia, a

subversivo, principalmente porque le permitía la captación de militantes, es decir, le significó una suerte de semillero. Sin duda, la nueva juventud migrante de clase media que había copado las universidades públicas desde mitad del siglo XX, abrigó rápidamente los ideales revolucionarios marxistas al atestiguar la desigualdad económica y la marginalidad cultural frente a los rezagos del criollismo aristocrático:

El apoyo inicial al PCP-SL también encuentra su explicación en causas históricas de nuestro país, como la escasa presencia del Estado en amplias zonas rurales, la injusticia, la inequidad, la exclusión debido a diferencias sociales y culturales, la existencia de conflictos locales y regionales y la política errada de los gobiernos hacia los sectores más pobres (CVR: 2003: 128)²⁰⁸.

Para mediados de los años 80, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) ya habían empezado a reproducirse en las instituciones universitarias estatales porque concibieron que el sistema educativo nacional crecía aceleradamente por el ingreso de las marginadas clases provincianas, convirtiéndose por lo tanto en un espacio estratégico para transmitir su ideología y funcional para sus propósitos de reproducción y expansión política e ideológica (CVR: 2003); más aún, considerando que para estas décadas se habían convertido en bastiones de una gran cantidad de jóvenes provincianos que disconformes con el sistema y afectados por la exclusión, andaban en busca del “mito del progreso” (Degregori 1986).

Los sikuris urbanos o metropolitanos aparecen a finales de la década de los 70 en la UNMSM, en la UNI y luego en La Cantuta, por lo que cronológicamente son anteriores a la aparición de Sendero Luminoso y al MRTA en las universidades estatales (UNCP, UNHEVAL, UNSCH, UNMSM, CANTUTA, UNI). Sin embargo, durante los 80 la relación folklore-ideología es tan fuerte que se termina relacionando a los grupos de folklore con estos grupos radicales. De esta década se ha heredado el simplismo de relacionar a los sikuris (y hasta inicios de los 90 también los grupos de danzas folklóricas) con los “terrucos”. Sin duda hubo razones para ello, en la medida en que los senderistas hicieron casi masivas “infiltraciones” en los grupos culturales de corte provinciano (o folklórico), y también constituyeron agrupaciones propias. Pero a esto se sumó la prensa limeña que empezó a generalizar a todos los grupos de folklore como pro senderistas, como sucedió en 1991 cuando el programa dominical Panorama, de canal 5, entonces dirigido por el periodista Alejandro Guerrero, emitió mediante un reportaje la captura de toda una columna de senderistas que al son de los sikuris hacían labor proselitista; este fue sindicado como pertenecientes al Conjunto de Zampoñas de San Marcos²⁰⁹:

Sendero le hizo mucho daño a nuestro movimiento, desde entonces la gente cree que los sikuris somos subversivos, somos de Sendero, terrucos; esta visión dura hasta ahora, aunque ya un poco menos... (Entrevista 1).

las que asistieron más de 9500 personas. El Informe Final se hizo público el 28 de agosto del 2003. Fuente: <http://es.wikipedia.org>

²⁰⁸ Informe final de la CVR. 2003. Cap. 1. Los actores armados, el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso. Conclusiones, p 128.

²⁰⁹ De acuerdo a los testimonios recojidos, aquel pequeño grupo de sikuris detenido, realmente formaba parte de “un falso CZSM” que se dice, actuaba con auspicio del Centro de Folklore de la UNMSM y cuyos miembros habían sido expulsado de las filas del CZSM justamente por sus ideas subversivas. Entonces los integrantes del Conjunto de Zampoñas de San Marcos deslindaron esta confusión mediante comunicados y volantes.

Sin duda que para SL, así como para todas las organizaciones de la izquierda, fue altamente provechosa la presencia provinciana en las universidades en la medida en que por estos años conjugaron la procedencia y experiencia de la marginalidad con las ideas revolucionarias marxistas. En este sentido, SL cosechó la amarga experiencia migratoria con la hostilidad citadina que solo consolidó el anonimato, pobreza y marginalidad de esta población; la educación marxista fue entonces el descubrir de la verdad, fue el despertar al “adormilado pueblo” (Manrique 2002). Las fuerzas provincianas e izquierdistas en San Marcos se vieron fortalecidas cuando por estas épocas llegaron a tener el poder y el control del gobierno universitario mediante el PCP-Patria Roja (CVR 2003: 606-640)²¹⁰:

El estudiantado de San Marcos que yo vi y del que fui parte entre 1960 y 1970 era provinciano de capas medias, hijos de profesores sobre todo. Cuando Patria Roja llega a controlar la universidad, aparecen los hijos de campesinos en el campus. Esta es la novedad de los setenta. Y esta novedad se evidencia rotundamente en la década de 1980, cuando el movimiento de estudiantes que se va a la causa de Sendero tiene exactamente ese sello... (Montoya 2005: 11).

Desde sus inicios SL encuentra un gran potencial en las capas medias provincianas que ven el despertar en la educación y en las ideas marxistas, por ello no es casual que la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) sea el centro preferido para captar e instruir a los futuros educadores con los manuales del marxismo, manuales que explicaban “simplificadamente” el ineludible devenir de la historia humana: el comunismo²¹¹. Entonces esta juventud construye un imaginario en base al conflicto conjugando las “ilusiones” revolucionarias con la percepción de vivir en una sociedad culturalmente polarizada (andino occidental) y políticamente beligerante (capitalista / socialista). Todo un contexto propicio para la reproducción ideológica de las izquierdas y en especial del PCP-SL (CVR 2003):

En 1959, el PAP es desplazado de la FEP por una coalición de fuerzas como Democracia Cristiana, el Movimiento Social Progresista, Acción Popular, el Partido Comunista, entre otros. Esta disputa se dio en medio del ingreso masivo a las universidades de sectores medios y populares inmigrantes, que le imprimieron a la universidad una nueva tonalidad ideológica; pero, sobre todo, un nuevo rostro cultural provinciano. Este proceso, además, facilitó que se consoliden en universidades como la de Huamanga, el Centro, «La Cantuta» y San Marcos núcleos socialistas y de izquierda marxista defensores de la vía revolucionaria como forma de transformar la sociedad (CVR 2003: 610)²¹².

La presencia provinciana en estas universidades no solo conllevó a que mucha juventud se agrupara en torno a sus procedencias natales formando así algunos clubes, asociaciones o centros de estudiantes, sino también, desarrollaron el gusto y la práctica por el “folklore de sus pueblos”.

²¹⁰ “En base a esos hechos, podemos considerar a los años cincuenta como el inicio de la masificación de la educación básica y el origen del explosivo crecimiento de la educación superior. Desde los años cincuenta, el Estado inició una enorme campaña para extender la cobertura educativa nacional a nivel escolar. Así, en la década de 1950 y 1960, el total de estudiantes secundarios creció cinco veces, pasando de 72,526 alumnos en 1950 a 198,259 en 1960 y 368,565 en 1966. Este incremento se relaciona con el crecimiento de la población universitaria.” (CVR 2003: 627)

²¹¹ No es casualidad que hasta la actualidad, el gremio o sindicato más importante del Perú sea el de profesores (SUTEP) y siga siendo controlado por un partido de la izquierda peruana (Patria Roja) y una segunda facción muy importante sea sindicado como afín a Sendero Luminoso.

²¹² CVR. Capítulo 3 Las organizaciones sociales: 3.6. Las universidades. 3.6.1.2. La influencia de las agrupaciones de izquierda en los gobiernos estudiantiles durante la década del sesenta.

Esto, fue observado fácilmente por los grupos políticos quienes hicieron uso del folklore aprovechando sus potencialidades: 1) Su poder de convocatoria e interés de participación de mucha juventud. 2) Su efectiva aceptación del público, lo que genera además demanda de presentaciones artísticas e interesados en actuar como en ver. 3) Su poder de expresar mensajes ideológicos y políticos. 4) Su privilegio de conllevar diversión y disfrute. 5) Su posibilidad como estrategia educativa.

Pero si bien la relación utilitaria de los grupos de folklore universitario por los grupos políticos de izquierda ya venía desde los años 70, será el PCP-SL en la década de los 80 quien realizará un “novedoso uso” del folklore como mecanismo de difusión ideológica, captación de nuevos miembros y también como disfrute y educación para sus militantes. La música andina (principalmente la música mestiza ayacuchana y lógicamente los sikuris), la danza y el teatro fueron las actividades artísticas preferidas por los simpatizantes de SL; de esta manera aparece, a finales de los 80 y principalmente en el ámbito universitario, el Movimiento de Artistas Populares (MAP), un “organismo” (en términos senderistas) pensado en agrupar y organizar a los “artistas populares” que ya venían haciendo proselitismo de las ideas marxistas, para captar nuevos artistas y controlar a los conjuntos de sikuris y danzas, que eran los que más gente aglutinaban y que además ya poseían el discurso del cambio social²¹³.

8.1. El Movimiento de Artistas Populares (MAP): concepto y práctica del sikuri

Manuel Valenzuela (2009) sostiene que el MAP no fue un “organismo generado”, sino una iniciativa de artistas independientes, un movimiento libre y casi autónomo formado por artistas que simpatizaron con las ideas del partido. Por su parte, la Comisión de la Verdad lo menciona como parte de los “grupos armados sin armas” u “organismos generados” y lo involucra en acciones subversivas:

Sin embargo, en las ciudades lo más importante era el trabajo de «frente único». Para esto, SL se impuso como tarea la captación de pobladores a través de los «organismos generados» como el MFP, MOTC, Movimiento Magisterial, Movimiento Intelectual Popular (MIP), Movimiento de Artistas Populares (MAP). Asimismo, fue en este periodo que se creó también Socorro Popular, inicialmente concebido para asumir lo concerniente a la salud y apoyo legal a los militantes senderistas (CVR 2003: 37)²¹⁴.

Por mucho rastreo que hemos realizado mediante entrevistas, no ubicamos con claridad los inicios, estructura, directivas y miembros del MAP. Lo que nos hace pensar que fue muy tarde su inicio (hacia la segunda mitad de los 80), dispersa su organización, débil el compromiso y convicción de sus miembros y muy pronto su final (hacia los inicios de los 90). Algunos factores que nos llevan a concluir esto es que por ejemplo el MAP no tiene una clara presencia dentro de la estructura del partido PCP-SL, no se conoce de ningún miembro del MAP que haya sido

²¹³ “Organismos Generados” (también denominados “movimientos propios”), organizaciones generadas por el proletariado en los diferentes frentes de trabajo. Sus tres características centrales fueron: 1) Adhesión a Mariátegui, es decir, que asumían la línea del partido; 2) Organizaciones de masas, lo que quiere decir que sus miembros eran captados como adherentes o simpatizantes, y 3) Ceñidos al centralismo democrático, ya que reconocían las directivas y hegemonía del partido. (CVR 2003).

²¹⁴ CVR. Cap I Los Actores Armados: 1.1.2.2.1. “Grupos armados sin armas”.

considerado dentro de los cuadros principales o dirección, no tiene mención directa por la jefatura del partido y nunca se conoció algún jefe o responsable claramente²¹⁵. La presencia más formal que se le conoce son algunos comunicados de apoyo a las acciones senderistas que fueron publicados en el periódico *El Diario*²¹⁶ muy panfletariamente y firmados por el MAP, así como volantes con apología claramente senderista que se repartían en las actividades del MAP o en las que se infiltraban. Por lo demás al parecer no tuvo mayor trascendencia para la alta dirección de SL, que además es conocido que muy poco aportó o se interesó por el tema cultural y peor aún por el arte danzario y musical andino (folklore) al que consideraban expresión del atraso social (de las sociedades semi feudales)²¹⁷. Recién hacia inicios de los años 90, en vísperas del final senderista, es conocida alguna percepción de Abimael Guzmán sobre el tema, después que silenciara y prácticamente no legitimara en los años fuertes de la subversión el tema del arte o al mismo MAP, aparecido para apoyar a SL: "... en el país desde los ochenta, nuestros artistas más se abocaron a canciones, año tras año han ido progresando y desarrollándose porque el arte crea y desarrolla artistas, ese es su papel. En el teatro ha habido avances, lo mismo que en danza aunque en menor grado, nuestro avance fue en la música popular..." (Palabras de Abimael Guzmán Reynoso, recogido por Valenzuela 2009: 75).

Ciertamente el MAP parece haberse tratado de un intento de organización, de un conjunto "libre" de artistas que "brindaron sus servicios" voluntariamente al proyecto senderista llenos de euforia y convicción ideológica pero sin mayor compromiso militante. Pintores, escultores, bailarines, literatos, poetas, pero principalmente actores (teatristas), músicos andinos (sobre todo ayacuchanos), conjuntos de danzas folklóricas, y conjuntos de sikuris, fueron los principales protagonistas que le dieron vida al MAP sin mayor atadura con SL que su apoyo voluntario²¹⁸. Esta endeble conexión al parecer es cierta si revisamos el caso de muchos artistas ayacuchanos, danzarines de folklore y sikuris que en la época se vieron involucrados con el MAP, continúan hoy en día transitando "nuevas rutas culturales y políticas" y por supuesto prefieren no hablar del tema²¹⁹.

El espacio de actividad preferido del MAP fue principalmente el de los "actos político-culturales" o "verbenas", masivas fiestas estudiantiles universitarias muy populares a mediados de los 80 e inicios de los 90 y que, al son de música ayacuchana, canciones "protesta" (Nueva Canción Latinoamericana, Canción Protesta, Canción Testimonial o Nueva Trova), sikuris,

²¹⁵ En algunas entrevistas nos revelan que posiblemente el responsable haya sido un cantautor ayacuchano reconocido en los 80; sin embargo, al no tener mayores precisiones preferimos no mencionar su nombre.

²¹⁶ *El Diario* fue el periódico vocero oficial de SL hasta su desarticulación en los años 90; en este se publicaron algunos comunicados que se firmaron con el seudónimo de MAP.

²¹⁷ Rodrigo Montoya (2010) nos dice "... En muchos años de residencia en Ayacucho Abimael Guzmán no hizo esfuerzo alguno para aprender quechua, entender el mundo andino y escribir por lo menos un libro con alguna contribución. Para él y sus seguidores la universidad es sólo una fuente de futuros cuadros, un comedor, una residencia para estudiantes de provincias, una caja de resonancia, un refugio. No dicen una palabra sobre la sociedad peruana de hoy, el capitalismo, la colonialidad mundial del poder, la relación entre las culturas y el poder en Perú, la democracia en serio, el Estado plurinacional..."

²¹⁸ E inclusive en la actualidad que no se conoce de artistas ligados a los rezagos del senderismo, sí se sabe de más de un conjunto de sikuris afines al proyecto. La movilización por la inscripción del MOVADef, conocido proyecto actual de una facción del senderismo, ha sido acompañado por un conjunto de sikuris.

²¹⁹ Tenemos varios casos de artistas que en su tiempo fueron relacionados con SL (y perseguidos por el estado) y ahora han tomado otras opciones políticas, como el caso de Martina Portocarrero, emblemática intérprete del tema "Flor de retama", que ha sido candidata a la presidencia de la República por algunos partidos políticos, entre ellos el FREPAP. Lo mismo sucede con otra cantante ayacuchana que actualmente labora en un programa televisivo del canal del estado (canal 7 TV Perú).

danzas folklóricas y bastante discurso político, los estudiantes daban rienda suelta a un gran jolgorio acompañado de *tragos cortos*. Este tipo de actividades también se realizaba en sectores populares o conos de Lima, donde SL había asentado o iniciado su trabajo de ideologización, o a los que se buscaba “ideologizar” y luego “controlar”. Estos eran espacios públicos que tenían grandes vacíos de la autoridad policial, pero que más adelante la infiltración de la Dirección de Seguridad del Estado puso en riesgo a muchos de estos activistas; de estos tiempos se cuentan muchos detenidos, algunas veces por el solo hecho de haber asistido a estos eventos que regularmente no eran publicitados como tal por SL:

Fue una actividad a la que fuimos a tocar con el CZSM por el Estadio Nacional, era una actividad de sikuris donde había varios grupos, nos dimos cuenta que era de los *sacos* y con otro compañero que habíamos ido después de un buen tiempo, nos sorprendimos que el Conjunto fuera a una actividad de clara tendencia (...) ya estábamos en la puerta para irnos porque el ambiente se veía muy feo, en eso llegó la policía y nos llevó a todos a Seguridad del Estado, yo salí en dos días pero muchos se quedaron varios días y otros no sé. Pero fue la vez que caímos muchos sikuris... (Entrevista 3).

El objetivo claro y prioritario del MAP fue realizar actividad proselitista aprovechando la conexión que tienen los artistas con el pueblo, con el público, con “las masas”. Es decir, se inscribieron en el principio senderista de “movilizar y politizar a las masas”²²⁰:

... recuerdo nítidamente cuando acompañé a mi padre, en la huelga de los mineros de 1988, a su marcha de sacrificio a Lima; fuimos recepcionados y alojados en la ciudad universitaria de San Marcos (en el bosquecito de Letras) por algún grupo de simpatizantes de SL, quienes por las noches nos distraían con música, danzas y teatro, en ellos directamente lanzaban mensajes de luchar por la revolución, más aún nosotros, que pertenecíamos a la clase proletaria... (Entrevista 4).

Claro está que el “politizar” no se encuentra ajeno al “captar militantes”, proceso consecutivo. Sin embargo, el MAP también dirigió sus acciones (o más bien fue utilizado) por las direcciones partidarias para educar, motivar y distraer a sus militantes. Es decir como un elemento de satisfacción espiritual o para soliviantar y alentar el ánimo guerrillero, por ello hubo una práctica constante en las cárceles donde los militantes de SL habían constituido una ordenada organización:

Las cárceles se constituyen en el nuevo espacio para la creación del arte del PCP SL. Ellos consideran que su arte colabora con el proceso revolucionario. Es de este modo que entre los prisioneros políticos del PCP SL se opta por la creación de un arte de nuevo tipo y, paralelamente, fuera de las cárceles, la conformación de un movimiento de artistas populares que colabore con la creación de un arte que esté a favor de la lucha armada (Valenzuela 2009: 124).

En estos, el teatro fue el más practicado y sin duda Víctor Zavala Cataño, autor del libro *Teatro campesino* (1969) es el más representativo del *teatro de nuevo tipo*, así como José Valdivia Domínguez (Jovaldo) en la poesía²²¹. También las danzas y el sikuri (y otras artes más individuales como la pintura, la poesía). Entonces las cárceles, “donde la disciplina y la retórica

²²⁰ SL se regía por los principios de “organizar, movilizar, politizar y armar”. Bases de discusión del PCP-SL 1988

²²¹ Víctor Zavala Cataño en la actualidad se encuentra recluido en la cárcel por su filiación senderista, pero eso no le resta ser el más importante representante del teatro popular peruano contemporáneo. Autor del libro *Teatro campesino*. También es poeta, músico, escritor, director de teatro y dramaturgo.

maoísta las han convertido en el último frente de la luminosa trinchera revolucionaria”²²², se convirtieron en especializados centros de producción y práctica artística en la medida en que se transformaron en exclusivos y masivos espacios de concentración de militantes senderistas. En estos centros de reclusión se elaboraron los mayores discursos y se practicó con total convicción el *arte de nuevo tipo*²²³:

“Centenares de familiares y amigos de los presos políticos han podido observar en las diversas celebraciones de los aniversarios y fechas que el pueblo ha encumbrado, cómo los prisioneros han ido logrando cada vez más elevados contenidos y extraordinarias técnicas en todas las manifestaciones artísticas. De este modo a decir de los propios detenidos políticos, ellos asumen el arte como parte de sus tareas políticas en su condición de combatientes del Ejército Guerrillero Popular (El Diario 11/10/89 pag. 5).

...hacia 1991 algunos compañeros de la facultad habían sido arrestados y sindicados como terroristas y encarcelados en el penal de San Juan de Lurigancho; en una oportunidad fui a visitar a uno de ellos, porque era mi amigo, y fuimos recepcionados con cantos, poesía, teatro, danza y sikuris, realizados por los detenidos, todas ellas hablaban de vida del pueblo, de su situación marginal, pobre y su necesario levantamiento contra el sistema, con un final conmovedoramente feliz... (Entrevista 4).

En el caso específico de los grupos de sikuris, muchos miembros relacionados al MAP tenían el trabajo de distribuirse e infiltrarse en otros conjuntos con los objetivos de difundir la ideología senderista, captar simpatizantes y, en el mejor de los casos, tomar el control de estas agrupaciones²²⁴. Estas agrupaciones, conjuntamente con la música ayacuchana, han sido (y son) las preferidas para expresar el rechazo al sistema, ponderar el tema andino y hacer proselitismo senderista.

Veamos algunas razones por las que SL procuró tomar el control o constituir propios grupos de sikuris: 1) El sentido altamente colectivista y solidario que se le asigna al sikuri. Mientras que las demás músicas andinas mestizas (como la ayacuchana misma) se remiten a la expresión de uno o dos artistas, a un grupo de sikuri se pueden plegar ilimitadamente; mientras que a otros géneros musicales se les puede fácilmente tildar de individualismo y competitivo, en el sikuri existe la creencia de la igualdad casi absoluta. Este carácter potencialmente masivo y colectivo también genera una organización amplia donde se puede practicar el centralismo democrático o la “nueva democracia” pregonada por SL. 2) El sentido telúrico y de rebeldía, una querencia por los ideales comunistas con una mirada a lo andino, era posible con la música sikuri. En particular esta música enerva los sentimientos de quien se inmiscuye, no tanto del que lo escucha. Al respecto Américo Valencia hacia 1980 (antes que el PCP-SL iniciara su “lucha armada”) escribe sobre los conjuntos de sikuris en el Altiplano: “...su carácter rebelde e insurgente (...) los sonidos tañidos de las cañas sikurianas (...) llama a la insurrección, su música colectiva es capaz de interpretar los sentimientos de liberación de nuestros pueblos” (Valencia 1983: 12). 3) Simbólicamente representa lo profundamente andino y su existencia en estos nuevos ámbitos podía significar o coadyuvar a la quimérica idea del proceso de guerra “del

²²² Volante de los años 90, recogido en una de las marchas de protesta contra la intervención militar en la UNMSM.

²²³ Las entrevistas respecto a algunos pasajes sobre el arte en la cárcel es de un ex convicto y fue posible a medias y bajo el compromiso de no hacer público su nombre.

²²⁴ La infiltración fue una estrategia muy utilizada por SL que consistía en introducir militantes en las organizaciones, prevista con el fin de captar nuevos militantes, captar a la organización completa, o bloquear sus actividades.

campo a la ciudad”. 4) En esta polaridad extrema ya comentada (rural / urbana, proletariado / burguesía, bueno / malo), el sikuri es emblema de lo bueno, “creación heroica de los pueblos andinos”, ejemplo de “resistencia cultural” frente al arte burgués que es la expresión del enemigo de clase. El sikuri es concebido casi plenamente como un arte de “alta moral” reñido con los vicios de la ciudad, del capitalismo burgués como la competencia, el individualismo, consumismo, exhibicionismo, mercantilismo, etc. 5) Podía expresar, en su práctica (ensayos y presentaciones), los caracteres de la organización partidaria como la jerarquía vertical (guías frente a la comparsa), y los valores revolucionarios de los que hacían extremada gala: obediencia, disciplina, respeto, solidaridad, compañerismo, igualdad de género, etc.

Los sikuris en general siempre se han tomado su rol muy a pecho, un convencimiento pleno de que llevan en sus entrañas el emblema de lo más milenario del arte andino y el deber histórico de difundirla, mantenerla y defenderla. Para SL “el conjunto” se convirtió así en una especie de prototipo a manera de la “comunidad senderista” tipo de Raucana²²⁵. Es decir se trató de una organización donde el *arte de nuevo tipo* también significaba comulgar con los principios básicos de la comunidad andina filtrada solo en sus elementos comunistas. Principalmente la disciplina: “sus ensayos eran de una férrea disciplina, así como cada una de sus presentaciones eran espectáculos de índole superior, en donde cada uno se esforzaba al máximo por cumplir el papel que la historia consideraba que les demandaban”(Cotrina s/f: 284). El trabajo colectivo, el no consumo de licor, el respeto por las jerarquías, e inclusive racionalizaron temas tan subjetivos como el amor: “el amor tiene carácter de clase y está al servicio de la guerra popular” (Degregori 1989: 22), la identidad absoluta, e inclusive el deporte: “después de cada partido de fútbol, daban vivas a la guerra popular, al maoísmo y al presidente Gonzalo, eso es bueno para la moral...” (Roldán 2011: 28). Veamos la concepción teórica que tenían (tienen) del sikuri ²²⁶:

El arte milenario del sikuri, como un hermoso arte colectivo de nuestro pueblo andino, históricamente representa una expresión de Resistencia Cultural contra la opresión económica, política y cultural de las grandes potencias extranjeras y de las clases dominantes de nuestro país; culturalmente representa una de las mayores expresiones artísticas y musicales de nuestra cultura andina, arte donde está impregnada su concepción del mundo, su moral, sus valores, sus costumbres, sentimientos y principios populares de la vida del hombre andino, del campesinado, principalmente; como: el colectivismo, la solidaridad, el esfuerzo por el trabajo, la sabiduría, la organización, la alegría, el optimismo y la lucha constante por el progreso; valores que también, se reflejan, en la vida diaria de nuestro pueblo más pobre²²⁷.

Paradójicamente desde el punto de vista artístico, podemos decir que fueron los primeros sikuris en construir un “estilo” propio, es decir, una manera propia de entender y practicar el folklore. Artísticamente, al no expresarse respetuosos de los estilos, en comparación con los sikuris metropolitanos, se dieron la libertad de expresarse libremente, lo cual por cierto también puede ser entendido como una deformación o tergiversación del sikuri altiplánico.

²²⁵ Raucana fue un Asentamiento Humano, creado por SL en el cono este de la ciudad de Lima (distrito de Ate Vitarte). Su nombre deviene de un poblador muerto (Félix Raucana) en el enfrentamiento con la policía por desalojarlos. Más información: CVR 2.14. Raucana: Un intento de Comité Político Abierto.

²²⁶ Decimos tienen, en la medida que el volante de donde se extrae la cita, fue repartida clandestinamente en el encuentro de sikuris Inkarrí en 2010 realizado en uno de los conos de la ciudad de Lima. En esta se puede ver claramente la tendencia senderista.

²²⁷ Volante recogido en el encuentro de sikuris Inkarrí 2010.

El MAP concibe al folklore como un arma ideológica en su proyecto revolucionario, a ellos se les debe la idea pública de esta supuesta íntima relación del folklore con lo subversivo que se engendró justamente a finales de los 80. Desde el principio simplista de “los medios justifican el fin”, desarrolla un uso instrumental y mediático del folklore, más aún al observar grandes fuentes de energías en las organizaciones provincianas universitarias y en la convocatoria que estas tenían:

En los 80 San Marcos era un hervidero de provincianos, en la vivienda por ejemplo se habían agrupado en base a su procedencia provinciana (...) yo ingreso a San Marcos y veo mucha movida cultural y mucho de política de izquierda de todas las tendencias y la mayoría participaba, y eso para mí fue un despertar (...) había una tendencia de izquierda general aunque varios matices, pero teníamos una ideología del proletariado, el grupo se expresaba abiertamente bien marxista (Entrevista 2).

Sabemos que esta simbiosis entre juventud provinciana, arte popular (“folklore”), ideología y política construyó en los 70 un respeto casi sagrado por “lo andino”, desvalorizando y censurando los elementos culturales foráneos y ciudadanos que eran igual que imperialistas y “yanquis”. De aquí podemos entender por qué en ningún caso los grupos de folklore (más aún los del MAP) optan por la práctica de la danza y la música criolla, las cuales fueron consideradas rezagos de la sociedad colonial, occidental, convertidos en arte burgués que debían ser aniquilados o “arrasados”²²⁸. Pero a diferencia de los grupos de folklore universitarios que buscaban abnegadamente encontrar y representar el “folklore auténtico”, a SL “lo auténtico” y “lo original” no solo no le interesó sino que propuso “superar esta etapa arcaica tradicional” mediante la creación de un *arte de nuevo tipo*:

...y hacer frente a la vieja cultura dominante, es decir, a los degradantes valores y costumbres de la burguesía, que nos oprime, explota y se enriquece de nuestro trabajo, haciéndose ellos más ricos y nosotros más pobres. Financiados por sus amos imperialistas, promueven la competencia, consumismo, exhibicionismo y mercantilismo; generando así más y más egoísmo e individualismo entre nuestro pueblo, sumado a ello, el alcoholismo, el machismo y la degeneración sexual que imponen y difunden a diario a través de todos sus medios de comunicación. Valores negativos, que sólo sirven para conservar los males y la crisis de esta sociedad, y no para educar a nuestro pueblo²²⁹.

Entonces el MAP no se manifiesta “respetuoso” de la tradición y de las costumbres andinas, no existe la idea de la “sagrada y milenaria cultura andina”. No se enrolaron en la búsqueda de la representación fiel del folklore, de la conservación de la autenticidad y originalidad de este “arte ancestral o milenario” y fueron más aún ajenos al trabajo de investigación del folklore. Al contrario, el uso del folklore fue extremadamente mediático, su uso utilitario fue exclusivamente para fines de su revolución, por lo que avasallaron lo que era de suma importancia para los grupos de folklore universitarios de entonces: la investigación, difusión y exhaustiva representación de la autenticidad, donde todos los descuidos que no reflejaban la originalidad eran implacablemente sancionados. Así, los grupos de danzas de

²²⁸ El año 2008, sin embargo, se emitió un reportaje sobre la “infiltración del MAP en el movimiento de rock subterráneo”, realizado por el periodista Álamo Pérez Luna del programa de Nicolás Lucar, La revista dominical. El reportaje no pasó de ser una forzada y excepcional visión.

²²⁹ Este volante fue repartido en el mes de junio de 2010 y nos empuja a replantear el sentido de redacción de todo el texto que está escrito en pasado, pues nos plantea la posibilidad de hablar del fenómeno en tiempo presente.

filiación senderista no fijaron cuidado en el uso de los vestuarios, en la música, pasos, coreografías, secuencias, mensaje, etc. Se llegó a criticar esta visión conservadora del pasado y, sustentándose en el argumento del “cambio dialéctico”, cuestionaron a los grupos de folklore universitarios (a quienes tildaron de pequeños burgueses y revisionistas) y además fueron muy críticos de las temáticas de la música y danzas tradicionales, sobre todo de aquellas que tenían mensajes contrarios a la moral revolucionaria y expresaban dolor, añoranzas, nostalgias, etc. Este tipo de danzas tenían que ser desterrados porque afligían más al pueblo y los sometía a un estado de resignación, conformismo y lamento constante.

Entonces el MAP no consideró el término folklore, sino que en la línea del marxismo de Antonio Gramsci utilizaron el concepto de “arte popular”²³⁰. Sin embargo, mediante una paradójica conjunción entre la visión gramsciana de cultura popular con la revolución cultural maoísta, pone a las expresiones culturales del pueblo (folklore) al servicio de la guerra popular, creando de esta manera el *arte de nuevo tipo*. Desde esta perspectiva, donde todo arte del pueblo (incluyendo el folklore) es “arte popular”, este se debe alinear y responder a los intereses de clase; para ello era necesario reestructurarse.

8.2. El “arte de nuevo tipo”

El arte de nuevo tipo se halla enraizado en la creación artística popular y extrae de la entraña de esta sus modelos, su inspiración, los motivos musicales de sus canciones. Expresa idiosincrasia, la concepción del mundo, las ideas, aspiraciones, los sentimientos, las esperanzas y los anhelos del pueblo en contra de la opresión social y la explotación. Plasma alegría del amor, el dolor inconsolable de una madre, el sentimiento de compañerismo, la lucha contra la injusticia, la maldad y la perfidia, el heroísmo, la audacia, la intrepidez, la denuncia de la cobardía y la traición²³¹.

Así construyen la propuesta más novedosa y polémica que se haya visto en estas épocas en la representación escenográfica de las danzas folklóricas y en el sikuri: “El arte de nuevo tipo”. Pero la propuesta no es exclusiva para el folklore, sino que se perfila para las artes consideradas populares: música, danza, teatro, pintura, poesía, etc. Pero como vemos, salvo la música y la danza, no son las artes por las cuales se manifiesta el pueblo, principalmente el hombre andino, por lo que en realidad podemos considerar a la misma propuesta senderista de un sesgo burgués que parte de la misma autopercepción de considerarse benefactor e iluminadores del pueblo, esto los hace ya ser diferentes: los “otros superiores”. Degregori (1989) manifiesta que en general la postura del senderista intelectual no era sino la expresión de un nuevo misti, en la medida en que este arrasa con organizaciones populares como las comunidades campesinas e intenta

²³⁰ La idea de Gramsci sobre el arte y el folklore, se enmarca en una pugna contrahegemónica donde la transformación cultural de las clases subalternas significa el paso de una condición de inmadurez cultural a una de autonomía cultural. La cultura popular tiene que ser transformada en una concepción de la realidad integral y orgánica: “Tres ideas parecen subrayar la concepción gramsciana del folklore. Primero, es una ‘concepción del mundo’ que contiene un corpus específico de creencias, normas y valores. Como tal, es la reflexión de las condiciones de primitividad cultural de las clases populares. Segundo, se mantiene en oposición a la concepción oficial de las clases dominantes. Tercero, es la característica de aquellas clases que son excluidas de la participación en la hegemonía cultural de la nación, principalmente el campesinado”. (Alfaro 2006).

²³¹ Volante recogido en un evento en la facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM el año 1998.

remplazarlas por los denominados “organismos generados” “que lo deciden todo, como antes lo decidían todo los señores...” (Degregori 1989: 27).

El “arte de nuevo tipo” consistió en reformar (¿deformar?) el contenido del folklore dotándole de mensajes revolucionarios y otorgándole el “sello de clase”. El teatro, la poesía, la música, los sikuris y la danza, es decir las expresiones que podían movilizar masas, fueron las más utilizadas para dar forma a este “arte de nuevo tipo”. La propuesta se perfiló “revolucionariamente” atentando a la sagrada tradición que hasta entonces era celosamente recuperada y protegida por los investigadores del folklore. En este sentido llegaron inclusive a cuestionar duramente a José María Arguedas, a quien tildaron de “aplicado discípulo y animador en el Perú de la antropología norteamericana” (Degregori 1989: 23), cuestionando, peor que a sus enemigos de clase, a las instituciones que se dedicaban al rescate y difusión del folklore, puesto que supuestamente propugnaban un arte sin posición de clase y con ello le hacían juego a la contra revolución rescatando y difundiendo música y danzas con mensajes de sumisión.

La propuesta del “arte de nuevo tipo” fue muy distinguible y manifestaba claramente a una organización dogmática, autoritaria y militarista, donde la obediencia, la disciplina, el compromiso y la identidad absoluta, se manifiestan —en el caso de los grupos de danzas y sikuris—, no solo en la organización, sino en la representación del arte popular (para ellos mal llamado “folklore”). Para la elaboración del mismo, toman dogmáticamente la experiencia de la revolución cultural china y la experiencia de la clásica y añeja Ópera de Pekín²³², también la poesía de César Vallejo y, principalmente, las obras de José Carlos Mariátegui: *El alma matinal*, *El artista y la época* y otros escritos suyos:

La revolución cultural china y las propuestas de Mariátegui sirven de modelo para la creación del llamado arte de nuevo tipo, en el cual los artistas tenían que hacer un arte al servicio del pueblo y que refleje la realidad nacional, tomando como premisa usar la forma del arte burgués con contenidos que ayuden al espectador a reflexionar sobre la realidad nacional e intentando lograr la movilización popular (Valenzuela 2009: 121).

El “arte de nuevo tipo” se enmarca en la obligatoriedad de que la música y la danza contengan claros mensajes de rebelión, de pasajes de la guerra popular, de los ideales senderistas, de la heroicidad del pueblo, aleccionador y energizante para el militante y predicador para el público. En cuanto a la danza folklórica y el sikuri, el “arte de nuevo tipo”, si bien no es una idea original ni una “creación heroica” (tomando una famosa frase de la época), sí se trató de la propuesta más polémica y novedosa de los años 80 que incursionó en el medio “folklórico” principalmente metropolitano y universitario. Aunque de manera imprecisa, confusa, desordenada y muchas veces incongruente, se formuló esta propuesta artística novedosa que, por su alto contenido

²³² “La reforma de la Ópera de Pekín había empezado en agosto de 1963 con discursos entusiastas, sobre todo de Zhou Yang y Pheng Zheng. Desde el punto de vista ideológico, fue lograda pronto y bien, puesto que en menos de dos años se rectificaron los gustos y las costumbres del público. Marianne Bastid. Orígenes y desarrollo de la revolución cultural. París Francia. También se puede leer que “La revolución cultural era una guerra contra todo aquello que recordase o hubiese heredado la tradición feudal y burguesa de China imperial y del mundo. El punto básico de acción era el ataque dirigido por Mao, y promulgado en el Congreso del Partido Comunista Chino por Lin Biao el 18 de agosto de 1966, hacia “los cuatro viejos”, la eliminación de “las viejas ideas, la cultura, las costumbres y los hábitos de la explotación de clases. El teatro y las artes escénicas estaban inevitablemente incluidos en esa lucha.” Gustavo Thomas Teatro La Revolución Cultural China y el cambio en las artes escénicas. En: <http://gustavothomasteatro.blogspot.com>

belicoso y político, no fue validada como propuesta artística seria, como todo lo hecho y propuesto por el PCP-SL:

En lo artístico reflejaba la falta de creatividad al cambiar solo las letras de canciones conocidas, esta expresión era denominada “arte de nuevo tipo”, los grupos afines al MAP decían que “...toda manifestación que este fuera y no refleje la guerra, es arte en decadencia, caduco, viejo que sirve a la clase dominante” eso significaba que el conjunto de expresiones artístico populares que en ese momento se desarrollaban en todo el país devenían en inservibles por el solo hecho de no reflejar la guerra (Falcón 2011: 6-7).

Si bien para la mayoría de conocedores, el arte de nuevo tipo no ha significado ningún nuevo o trascendental aporte²³³, creemos que en el caso de la danza folklórica y en algunos casos en el sikuri, significó en primer lugar el rompimiento con la concepción dura y esencialista de la tradición y el folklore que se venía continuando desde las distintas variantes del indigenismo y, en segundo lugar, significó un primer intento de incorporación de nuevos elementos artísticos en su representación (en especial el teatro y la poesía). Sobre lo primero, si bien el arte de nuevo tipo deviene del intento de copiar fielmente la experiencia de la revolución cultural china (¿qué propuesta no ha sido traída de afuera?) significó un gran avance (allende de la temática belicosa) en un contexto en que el esencialismo de las instituciones dedicadas a la difusión del folklore habían casi sacralizado a la tradición y se enfrascaban en la búsqueda de la autenticidad y originalidad de lo andino.

Un ejemplo de esto, será la participación de la mujer en la danza y en el sikuri. Mientras los sikuris metropolitanos debatían las posibilidades o circunstancias en que la mujer debería tocar o no, principalmente porque contravenía la tradición altiplánica donde la mujer no toca sikuri, los grupos de sikuris ligados al PCP-SL no solo incentivaron la participación de la mujer, sino las promovieron en todos los niveles, más aún en los roles dirigenciales²³⁴. SL al parecer incorpora en este discurso de emancipación de los explotados y marginados, también a la mujer respecto del hombre, donde si bien el machismo es un mal burgués, es también una mala práctica andina perteneciente al arcaísmo y al feudalismo. De esta manera la mujer obtiene roles directivos más como una forma de redención poniendo a prueba sus potencialidades: “Puede ser sencillamente que Abimael Guzmán haya desarrollado el Movimiento Femenino siguiendo una reflexión de Mariátegui: ‘... parece en verdad, que a la mujer le faltase el sentido de la justicia. El fallo de la mujer es demasiado indulgente o demasiado severa. Y, generalmente, tiene, como el gato, una traviesa inclinación por la crueldad...’” (Gonzáles 1987: 27). Entonces nos parece entender que SL explotaba e incentivaba la disconformidad histórica de la mujer para desarrollar sus

²³³ “... el arte nuevo tipo que se encuentra en la producción del PCP SL puede ser interpretado como adaptación de otros productos artísticos, las canciones conservan la misma estructura musical del arte tradicional, canciones del folklore peruano son tomadas y cambiadas en su letra pero no hay creación, solo hay adaptaciones del arte. En el caso de la poesía hay creaciones nuevas en su contenido pero se trata de poesía creada respetando las normas estéticas del arte burgués. El teatro, si bien es cierto que crea novedosas, la base sobre la cual trabaja es la misma estructura escénica que usan todos los grupos de teatro desde la década de los sesentas.” (Valenzuela 2009: 120)

²³⁴ En términos generales es sabido el papel primordial que le dio el PCP-SL a la mujer en su estructura partidaria y sobre todo en decisiones de suma importancia: “Sendero Luminoso encarna a un grupo subversivo, en que el 30 % de acusados, son mujeres. Ocho mujeres formaron parte de los 19 miembros del Comité Central del Partido. Las mujeres por lo general fueron las encargadas de dar el tiro de gracia, a los oficiales policiales y militares, atacados por los “escuadrones de aniquilamiento”. Kirk, Robin. *Las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima. IEP.1993. Julio Roldán (2011: 99) señala que “... más o menos el 40 por ciento de los militantes del PCP-SL serían mujeres.”

posibilidades y acciones, creemos que más que darles oportunidades fue potenciar una suerte de resentimiento: “... en las sociedades semif feudales y semicolonias, sobre la mujer pesan cuatro opresiones: la política, del clan, religiosa y marital” (Idem).

El reclutamiento senderista era mayoritario entre la gente de las serranías peruanas, incluso su fervor se intensificaba en ellas cuando el vacío de poder era más notorio. Es el raudo enamoramiento de una quimérica igualdad de derechos con los varones que hace incluso que un grueso sector femenino andino se adhiera. El varón, en esa zona ideológica, podía ser castigado por sus afrentas. Es la primera vez que la mujer parecía tomar una forma de protagonismo, aunque sea de ese modo. Ahí se siente supuestamente libre y más bien igual, alcanza rápidamente posiciones dirigenciales impensables en el Estado oficial (Quiroz 2005: 13).

Ahora, en la danza folklórica, posiblemente el mayor y novedoso logro del arte de nuevo tipo se haya dado con la danza *jalacalchay*, danza del valle del Mantaro cuyo mensaje original es representar las fases de la labor agrícola (también llamado *huaylarsh antiguo*). Esta danza fue reestructurada dotándole de un mensaje de rebelión, representando al campesino que a media faena agrícola, frente a tanto abuso, se levanta contra el gamonal haciendo de sus *azadones* o *takitacllas* fusiles, con los cuales se ajusticia al misti patrón. Para lograr el desarrollo total del mensaje la danza se apoya en gran medida con la actuación (teatro). En cuanto a los sikuris se vio en algunos casos el uso de la teatralización y de la poesía en sus presentaciones artísticas y por supuesto la simpleza de cambiar las letras de huaynos ya conocidos:

... creyendo que con sólo cambiar las letras de un wayño conocido —es decir ponerle un contenido “revolucionario”— de pronto se convertía en “arte de nuevo tipo”; en realidad, lo único que reflejaba, era (en lo político) la desesperación de un sector de la pequeña burguesía que, producto de la pauperización a la que le sometía el sistema, no veía más salida que el aventurerismo militarista. (Falcón 2011: 6-7).

Un claro ejemplo es el que presentamos a continuación, se trata de “Velaciones” un conocido y emblemático huayño sikuri altiplánico de autor desconocido, que por esos años aparece con el nombre de “Mariátegui” y con las letras reemplazadas (las letras refieren al fundador del originario Partido Comunista del Perú, José Carlos Mariátegui):

HUAYÑO SIKURI: MARIÁTEGUI

(Huayno anónimo)

Mariátegui amauta inmortal,

Por tus pensamientos

Los pueblos de mi país

Estamos luchando

El tiempo ha pasado

No pueden borrarte

Eso es imposible

Vives en el pueblo

Mariátegui

Vives en el pueblo.

Otro claro ejemplo es el conocido huayno ayacuchano “Adiós pueblo de Ayacucho” (anónimo), que para los años 80 se había convertido en una especie de himno revolucionario, este fue también convertido a huayño sikuri por agrupaciones que pertenecían o tenían empatía con Sendero Luminoso. Sus letras se escucharon alguna vez, renovadas de esta manera:

ADIÓS PUEBLO DE AYACUCHO

(Huayno anónimo)

Adiós pueblo de Ayacucho, perlaschallay
Me voy con los guerrilleros, perlaschallay
A conquistar bases de apoyo, perlaschallay
Con los campesinos pobres, perlaschallay
Nuestro pensamiento guía, perlaschallay
Llevo todo lo que tengo, perlaschallay
Un fusil y una bandera, perlaschallay
La bandera del Partido, perlaschallay
Clavada en mi corazón, perlaschallay.

Si yo muero en el combate, perlaschallay
No hagas caso de mi muerte, perlaschallay
Que allí llegan combatientes, perlaschallay
Que seguirán adelante, perlaschallay.

Si en algún encuentro de esos, perlaschallay
Me mataran los fascistas, perlaschallay
Si en algún encuentro de esos, perlaschallay
Me mataran los cachacos, perlaschallay
Moriré gritando altivo, perlaschallay

Llevo todo lo que tengo, perlaschallay
Que viva el comunismo, perlaschallay
La mujer que a mí me quiera, perlaschallay
Tiene que ser guerrillera, perlaschallay
Y mis hijos combatientes, perlaschallay
Del partido comunista, perlaschallay.

Fuga:

Ahora, ahora ¿qué vas hacer?
Yo soy marxista, ¿qué vas hacer?
Soy leninista, ¿qué vas hacer?
Soy maoísta, ¿qué vas hacer?

Nos contaron entre conversaciones amenas, que estas letras las cantaban los grupos de sikuris que inclusive no pertenecían a las filas de SL, pero “lo hacían de borrachos”. Aspecto del mundo

subjetivo de la juventud de entonces que nos evidencia la simpatía del colectivo folklórico no solo por el cambio social, sino por la necesidad de la revolución armada como único camino, aunque SL no representaba una opción²³⁵.

El problema fundamental de la propuesta del arte de nuevo tipo, fue en primer lugar el desmerecimiento al arte andino en sí mismo, considerar su arte arcaico o ideológicamente inferior: “vemos la necesidad de contribuir a que el pueblo del campo se encuentre consigo mismo y ubique su verdadera ideología...”²³⁶. Luego la poca importancia al aspecto artístico escenográfico, el precario cuidado en la elección y estructuración de la temática, y luego por supuesto el pobre nivel o desempeño artístico (actoril y danzario) de los integrantes. En realidad el arte de nuevo tipo no fue comprendido por ellos mismos como una importante actividad cultural, sino como una simple actividad utilitaria y que si bien dijeron nació inspirada en la famosa Ópera de Pekín, su desarrollo y producto artístico no tiene punto de comparación. Peor aún fue la teorización respecto de la propuesta o consistencia del arte de nuevo tipo, en general, la crítica a Sendero pasa por no haber propuesto o contribuido al conocimiento de la cultura en general, la siguiente es una contundente y aguda crítica al respecto:

En casi 40 años de presencia en San Marcos (y en el país) el balance sobre la contribución académica de SL es lamentable. Ni un libro, ni una tesis, ni un artículo en Ciencias Sociales con un mínimo de seriedad para entender mejor la realidad peruana. Han sido y siguen siendo portadores de una letanía gastada sobre el “sendero luminoso de Mariátegui”. No conocemos a nadie de los llamados senderistas capaces de seguir aquel sabio consejo de Mao Tse Tung en el prefacio a sus “Estudios rurales”: no tiene derecho a la palabra quien no ha investigado la realidad. En muchos años de residencia en Ayacucho, Abimael Guzmán no hizo esfuerzo alguno para aprender quechua, entender el mundo andino y escribir por lo menos un libro con alguna contribución. Para él y sus seguidores la universidad es sólo una fuente de futuros cuadros, un comedor, una residencia para estudiantes de provincias, una caja de resonancia, un refugio. No dicen una palabra sobre la sociedad peruana de hoy, el capitalismo, la colonialidad mundial del poder, la relación entre las culturas y el poder en el Perú, la democracia en serio, el Estado plurinacional... (Montoya 2010).

Sin embargo, en contraparte, Julio Roldán nos presenta otro tipo de conclusiones:

En las “zonas liberadas” y en las “luminosas trincheras de combate”, según sostienen, ha comenzado a florecer la cultura de nuevo tipo; además de esto, el fenómeno en marcha ha condicionado para que muchos artistas (sin ser necesariamente “senderistas”), hayan compuesto hermosas canciones, ligadas también a sus experiencias personales, tal es el caso de Wálter Humala (detenido por algún tiempo), con su composición “La Rosa Roja” (...) el profesor ayacuchano Ranulfo Fuentes; quien aún espera a sus dos hermanos desaparecidos, en memoria a ellos compuso el huayno “Hermano” (...) También es estos “tiempos de guerra” han cobrado plena actualidad y vigencia, “Flor de Retama” del maestro Ricardo Dolorier, y el poema “Perlaschallay” de Artidoro Velapatiño, inspirados en la masacre de Huanta y Ayacucho (1969), perpetrado por el régimen de Velasco Alvarado. De igual modo, en estos últimos años, inspirados en las vivencias y luchas del pueblo, se han popularizado muchas composiciones como: “Ofrenda”, “Uchuraccay”, “Agüita de lluvia”, “El desaparecido”, “Trilce”, “Piedra en el camino”, “El hombre”, etc.” (Roldán 2011: 137).

Presentamos otras canciones que fueron acondicionadas, y que formarían parte de este *arte de nuevo tipo*:

²³⁵ Compañeros universitarios nos comentaron que por los finales de los años 80 muchos jóvenes de las distintas tendencias de izquierda fueron tentados de integrar las filas de SL (otros tantos sí lo hicieron), pero lo que en realidad los detuvo fue el miedo, miedo a la muerte o a la cárcel.

²³⁶ Volante de 1998 recogido en la facultad de CCSS - UNMSM.

CUATRO SIGLOS DE MISERIA

(Huayno huancavelicano)

Cuatro siglos de miseria
Ha sufrido nuestro pueblo
Pero nunca hincó rodillas
Ante los imperialistas.
Perú nunca hincó rodillas
Ante los terratenientes
Ante los explotadores.
Carecían de Partido
Y sus luchas fracasaban.
Pero siempre expresaban
Su valor y su coraje
Su valor y su coraje.
Prevalecían las sombras
Hasta que se hizo el Partido
Que alumbra el proletariado
Que conquistará el poder
Con las armas en la mano.
La esperanza de los pobres
El Partido Comunista
Que construye el futuro
Con la Guerra Popular.

EL PARTIDO NOS DIRIGE

(Huayno cusqueño)

Tantos años de miseria
Ha sufrido nuestro pueblo
Todo fue oscuridad
Los obreros sin trabajo
Los campesinos sin tierra
Por la cruel explotación.
Hundidos en la miseria
Engañados y la ignorancia
Que siempre los agobió.
Con el yunque y el martillo
Por unos cuantos centavos
Que les pagó el patrón
Y con la hoz y agachados
Siempre labrando la tierra

Para poder subsistir.
Y con nuestra jefatura
Que en sus almas encendió.
Y las masas populares
Le acogen con esperanza
Para su emancipación.
Obreros y campesinos
Con valor y valentía
Empuñan ya el fusil.
El partido los dirige
Los conduce a nueva vida
Conquistando el poder.

La aparición de este “arte de nuevo tipo”, se enmarca de manera muy especial en el desarrollo de instituciones dedicadas a la escenografía de las danzas. En el siglo XX aparece esta novedosa forma de presentar música y danzas en escenarios (tipo teatros) para un público especializado, en la primera mitad del siglo tenemos a las compañías de danzas afroperuanas y criollas como la Compañía Pancho Fierro fundada por José Durand (Parra 2009: 50). Contemporáneamente ingresarán a diferentes escenarios limeños las danzas andinas. Los conjuntos artísticos organizados por los migrantes andinos no se interesaron por los escenarios tipo teatro, mientras que otros muchos artistas y conjuntos de diferentes lugares del país fueron presentados como “embajadas folklóricas” en coliseos, pero siguen siendo parte de un movimiento regional; en cambio, desde finales de los 60 aparecen conjuntos de danzas formadas por jóvenes e instituciones dedicadas al rescate, difusión e investigación del folklore. Estos han estado siempre buscando formas de escenografiar las danzas folklóricas. Para ello propongo tres etapas claramente marcadas: 1) En los años 70, cuando los grupos mediante las llamadas “funciones o presentaciones artísticas” buscaban representar en el escenario las principales o más oriundas danzas andinas buscando la máxima “folklorización” de los espectáculos, donde el objetivo central era la búsqueda de lo original, de lo auténtico y de su fiel representación escenográfica sin descuidar ninguno de estos principales elementos: la música, la vestimenta, los pasos, la coreografía y el mensaje. Es lo que llamamos el proyecto esencialista. 2) En los años 80 aparecerá el proyecto del “arte de nuevo tipo” promovido por el PCP-SL que rompe radicalmente con esta primera forma y propone nuevas formas escenográficas con el auxilio directo del teatro y la poesía. Poco o nada importará la tradición, la originalidad y autenticidad de las danzas. 3) Los años 90 siempre será un vacío, una década perdida, una década de incertidumbre generado a partir de la crisis de paradigmas y la caída brutal de las ideologías de izquierda, mientras nuevas generaciones y propuestas de repertorios y formas artísticas van ingresando lentamente. 4) En los años 2000 aparecerán como nuevos modelos las “puestas en escena” o los “montajes escénicos” que sin quererlo intentan integrar lo dejado por los 70 (lo original y auténtico), los 80 (el ingreso del teatro y nuevas propuestas temáticas) con nuevas percepciones del arte de los 2000, intentando crear muchas veces sofisticadas funciones de danzas folklóricas con el auxilio de elementos como la tecnología de luces y sonido, modernas escenografías, elementos teatrales y de la danza clásica o contemporánea, cuidados en maquillajes, auxilio de la danza clásica y otros

recursos que permiten una recreación escenográfica “más elaborada”, “más espectacular”. Son los años en que aparecerán “las estampas” frente a las “danzas”.

8.3. El sikuri, el arte popular y la posición de clase

...una de las tareas fundamentales del sikuri en la actualidad es educar al pueblo. Las organizaciones culturales que difundimos el arte del sikuri y sikumoreno, debemos tener nuestras ideas bien claras, a quién servimos, cómo servimos, para qué lo hacemos y hacia dónde está dirigido y a quiénes sirve fundamentalmente todo nuestro trabajo cultural²³⁷.

Todos los grupos de sikuris y danzas folklóricas hasta inicios de los 90 se hallaban relacionados al proyecto ideológico de la izquierda en sus distintas variantes. En esta década no se podía “hacer folklore” (arte popular) y estar ajeno a la lucha de clases, a la necesidad de la transformación de la sociedad vía la revolución. El imaginario colectivo de esta juventud provinciana dictaba tomar posición en medio de un mundo polarizado: explotadores y explotados, ricos y pobres, justos e injustos, socialistas y capitalistas:

No existe ningún evento que sea eminentemente cultural, toda cultura y arte pertenecen a una clase social determinada y a través de ellas expresan sus ideas, concepciones, mensajes, valores, principios, planteamientos y posiciones, por lo tanto están ligadas también a una política determinada, no existe arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases sociales, ni arte que se desarrolle paralelo a la política o independientemente de ella²³⁸.

En la época, ser parte del movimiento ideológico marxista generaba *estatus*; ser militante de algún partido de izquierda posicionaba mejor la fuerza de las ideas o argumentos mientras que el no serlo otorgaba descrédito. En este sentido, para SL infiltrar un grupo le resultaba más fácil y más aún “ganar” en las polémicas internas (asambleas) puesto que articulaban todos los temas a lo político y a la posición y lucha de clases. De esta manera los senderistas con conceptos fáciles resolvían las más controversiales polémicas sobre la cultura, el arte y el folklore desde la posición clasista, desde la definición en contra o a favor del pueblo:

Es importante subrayar que desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad– como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales (Cornejo Polar 1996: 32).

La universidad estatal (provinciana y roja), se convirtió en una fuente de poder, donde este gran sector juvenil resultó ser muy dinámico, expresaba grandes expectativas de ascensos sociales y de mejoras económicas; pero también era una población estudiantil muy sentida, ofendida y molesta por la marginación, la carencia, la violencia familiar y política, que para ellos databa desde la llegada de Occidente (así les señalaba también la teoría indigenista):

A la población juvenil migrante en las universidades que en general están afectos a síntomas de desarraigo cultural, además de injusticia social, las políticas de izquierdas les dan armas para enfrentarse a la clase que

²³⁷ Volante repartido anónimamente en el encuentro de sikuris Inkarrí en el año 2010.

²³⁸ Volante 1998 op. cit.

los margina, les da esperanzas y por ello la ideología es parte de sus nuevas formas de agrupamiento: los grupos de folklore. Los grupos de folklore de los años 80s son un espacio de desahogo un refugio y además un lugar desde donde pueden contraatacar al sistema que los oprime y oprimió a sus antepasados (Sánchez 1998:12).



Las verbenas o los “actos político – culturales” fueron uno de los espacios de acción más comunes donde los conjuntos de zampoñas metropolitanos expresaban sus idearios. Algunos conjuntos fueron “captados” por las ideas senderistas, otros simplemente se “afiliaron” a estas ideas.

SL explota este contexto posicionando sus aspiraciones revolucionarias en una juventud exacerbada de rencor y críticas hacia el sistema, fue una tarea que dio buenos resultados en algunos momentos y espacios, principalmente en los grupos artísticos o folklóricos:

...es una violencia que nace, entre otras causas, de la frustración, y de la incapacidad del sistema político por incorporar y ampliar la participación política de las nuevas clases populares, surgidas de las masivas migraciones campesinas de mediados de siglo (Sandoval 2002: 23).

Más aún si tenemos en cuenta que los sikuris metropolitanos son y se consideran antes que conjuntos musicales, colectivos organizados en defensa de la cultura andina, por ello se expresan en términos ideológicos, se definen como frentes culturales y forman parte del movimiento ideológico-cultural de la época. La motivación principal o el objetivo trazado por lo menos en lo formal es el “trabajo cultural de rescate, investigación y difusión del sikuri”²³⁹ bajo el principio antelado, subyacente, de trabajar por el cambio social, por la revolución (“rumbo al socialismo”).²⁴⁰ Por ello sus inevitables discursos durante cada presentación artística están llenos de denuncias contra el sistema capitalista, sus redes y estructuras (las autoridades universitarias por ejemplo) de poder y apuestas expresas en pro del establecimiento de un sistema socialista que se asiente o que revalore la cultura andina. Por todo esto, Sendero Luminoso, al realizar su estrategia de infiltración en los colectivos universitarios, en grupos de arte juveniles extra universitarios, o al intentar formar grupos propios, va a encontrar un “terreno propicio”:

Cuando sucedió lo de los molinos, si tu revisas, vas a encontrar a unos dos integrantes, creo que es de un grupo de sikuris de la universidad (...) luego cuando sucedía alguna detención y los presentaban como terroristas reconocías a otros (...) cuántos sikuris no habrán caído (...) muchos venían a los grupos mandados por Sendero a infiltrarse y aprendían a tocar ahí y otros sikuris eran convencidos y se pasaban a las filas de los *sacos*... (Entrevista 2).

Esta posible relación (provincianos y proyecto socialista) también se asienta en la presencia de ciertos elementos andinos simbólicos que fueron reelaborados por los grupos de folklore para darle mayor argumento a su existencia y actividad, a los que se les asigna una exacerbada significancia, basando en ellos sus discursos de existencia y trabajo, por ejemplo el concepto e imaginario de “colectividad andina” y la práctica de “la reciprocidad” a la que se la conjuga, compatibiliza y hasta complementa con la idea de una sociedad socialista y comunista.

La principal razón por la que el PCP-SL buscó formar sus propios grupos y tomar el control de los grupos de sikuris es justamente expresar en toda su dimensión el valor, importancia y práctica de la colectividad: identidades coercitivas y fuerza de grupo, una agrupación musical que basaba su potencialidad en la numerosidad de integrantes, donde todos los instrumentos son iguales y el círculo magnifica el emblema de igualdad y de la justicia. Por ello es posible hablar que el movimiento expresa una postura ideológica integrada andina-socialista y sus actuaciones artísticas se denominaron comúnmente “actos político-culturales” como una sola palabra.

Este desarrollo y fortificación del accionar de SL en el campo universitario se debió también al escenario de polaridad y conflicto que vivía la universidad, características simétricas entre los espacios de acción de SL y de los grupos de folklore:

El radicalismo universitario consideraba como mecanismos legítimos de transformación social el uso de la violencia y las prácticas de confrontación. Esto permitió que el discurso autoritario, moralista y pedagógico del PCP Sendero Luminoso se fortalezca en las universidades durante la década del ochenta y consiga administrar (en algunos casos en abierta disputa con el MRTA) el control de determinados espacios totales, en especial aquellos que dependen de bienestar universitario (el comedor y la residencia universitaria), estratégicos para el enrolamiento de las juventudes empobrecidas (CVR 2003: 620)²⁴¹.

²³⁹ Estatutos del CZSM años 90.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ CVR 2003, Capítulo 3 Las organizaciones sociales: 3.6. Las universidades. 3.6.2.1. El PCP-SL y sus estrategias de adoctrinamiento y reclutamiento en los claustros universitarios. p. 620.

Por otro lado, los grupos de folklore universitario de la época veían como ineludible e indispensable el uso de la teoría política en sus discursos, asumen el análisis marxista de la sociedad, la visión clasista de todos los aspectos de la vida y al igual que el movimiento estudiantil en general así como SL y el MRTA, comparten el “uso” o “gusto” por los “manuales” del marxismo. Libros como *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de Martha Harnecker (1968) y otros fueron de uso común y popular, pues tenían resumida la teoría marxista de entendimiento y explicación de la realidad social, sus problemas y su transformación. Sin duda un momento de gran dogmatismo:

Los principales cuadros senderistas concentraron su trabajo en la transmisión en las aulas universitarias de un «marxismo de manual», la elaboración de una «visión del mundo» simplista y transmisible fácilmente a los estudiantes. Harnecker, Afanasiev, Mao, Politzer, Lenin, convertidos en biblias donde se encontraban las verdades reveladas a los hombres y que era suficiente para entender la composición del mundo y brindaba toda una epistemología de la praxis inevitable que lógicamente se esparciría después de haber sido tocados por la luz materialista histórica. En toda la universidad se convirtieron en obligatorios los cursos de Materialismo Dialéctico, que te dotarían de una visión científica del mundo; y de Materialismo Histórico que te daba los instrumentos de comprensión de conciencia social. Esos cursos iniciados a mediados de los 70 recién se extinguieron en los primeros años de los 90 (Quiroz 2005: 85).

Otro punto de sintonía de los sikuris para SL es que se trata de colectivos formados especialmente por estudiantes de bajos recursos económicos, posiblemente jóvenes de los sectores más marginales y migrantes provincianos. De todos los grupos de folklore, los sikuris han sido siempre considerados los más desarraigados, los más andinistas, los más andinos también. Aunque es importante ubicar y tener en cuenta un tema subjetivo como es el auto reconocimiento y ubicación de su marginalidad y su agrupamiento social afín. El espacio común de constitución y actuación de los conjuntos de sikuris siempre ha sido el de los espacios más populares y marginales, como las viviendas y los comedores dentro de las universidades, por ello se construyó fácilmente una exacerbada idea del “perfil” del posible nuevo integrante para quienes se elaboraron estrategias de captación. En general, los grupos de folklore son y se mueven en los “nichos” de provincianos, marginales, los “no mistis”²⁴²:

Cuando realizábamos convocatorias para las escuelas de zampoñas, osea captar integrantes para nuestro conjunto, entre bromas los integrantes decíamos que había que entregar los volantes a los que tenían el “perfil de sikuri”, es decir, a los provincianos, de piel trigueña o andina, vestido más o menos, que cargara una chuspa, y que posiblemente iba rumbo al comedor (Entrevista 4).

Otro aspecto de conjunción de estos movimientos es el enemigo común: el imperialismo, el sistema capitalista, la ciudad, lo urbano y occidental. Para los grupos de folklore y para el integrante, la razón de formar parte de este movimiento obedecía a una convicción y un rol efectivamente político, no existía la razón del gusto por el gusto, del arte por el arte, o razones lúdicas o de esparcimiento en su participación. Había “conciencia social” y la convicción de estar realizando un “trabajo cultural” de enfrentamiento a un mal profusamente desarrollado: la

²⁴² Ubiquemos que inclusive en la ciudad se extiende la diferenciación social y económica de los pueblos rurales, muchos autores ya han tratado el tema a nivel de Lima; sin embargo, a nivel universitario estamos tratando el tema de manera genérica con el riesgo que esto implica.

alienación cultural. De este modo se buscó coagular y fortalecer una identidad grupal (en el caso de SL también partidaria) con la expectativa de quebrantar el viejo orden social y el poder de construir otro nuevo, donde la igualdad clasista borrara por añadidura la discriminación sociocultural de la que eran víctimas. Esto se halla atado también a la búsqueda de igualdad, a la reivindicación del desposeído y el ataque al oponente, pues en estos se encuentran una división medio cosmogónica de la sociedad: dominados / dominantes, propietarios / desposeídos, capitalistas / socialistas, ricos / pobres, proletarios / burgueses, explotadores / explotados, buenos / malos, etc.

SL, mediante el MAP, se apropia también de esquemas de organización y trabajo y de una simbología que los grupos culturales (especialmente los de folklore) habían empezado a usar para agruparse, identificarse y realizar su “trabajo cultural” (enfrentar la occidentalización de la sociedad peruana), por ello los grupos culturales universitarios que ya tenían un sesgo clasista fueron fácilmente enrolados o presionados a asumir esta nueva posición:

Aquí en la universidad de Huancayo empezamos a desarrollar el folklore, creamos los talleres de danzas; entonces empezamos a desarrollar el folklore... habían grupos de chicos que bailaban danzas de la región. Esto después se extendió, incluso se hacían corta montes dentro de la universidad. A veces estábamos en clases y de pronto una banda por allí, una bulla, unos danzando detrás de la banda [...] Un día vino un chico y me dice: «Señorita voy hacer un sikuri». «Ya pues» —le digo— ¿no? Pasó como un mes y de pronto veo unos chicos que están con sus ponchitos verdes, su chullo verde y aparece una chica con su bandera, su bombo, sus zampoñas. Eran excelentes chicos, hacían bromas en el salón y muy ingeniosos, a mí me encantó... pero después todo se perdió porque los talleres de danzas fueron intervenidos, es decir se infiltraron allí los senderistas y entonces cuando los grupos se presentaban en las facultades, en los pueblos, salían las consignas. Entonces se perdió, todo ese impulso se perdió” (CVR 2003: 628)²⁴³.

En sus estrategias de reproducción, los grupos de folklore y los de SL tienen la misma visión: se dirigen a los estudiantes golpeados por la crisis proveniente de los sectores más periféricos y pobres, de familias provincianas paupérrimas. Estos generalmente se asentaban o dependían de los servicios del comedor y vivienda y estudiaban en las facultades de Educación y Ciencias Sociales. Por ello el perfil socio-cultural (hasta fisonómico) era semejante entre SL y los grupos de folklore:

Se podía desprender del perfil sociocultural de los simpatizantes y militantes del PCP-SL en las universidades, estos se ubicaron en una suerte de tierra de nadie, entre dos mundos: el andino-tradicional de sus padres con costumbres y visiones del mundo que ya no comparten plenamente y el occidental o, más precisamente, el urbano-criollo, que los discrimina por cholos y serranos. A estos estudiantes, necesitados de una nueva identidad y seguridad intelectual, el PCP-SL les ofrece una explicación coherente del mundo (materia y movimiento), de la historia, de la filosofía (lucha entre idealismo y materialismo), así como de la historia universal (ascenso unilineal desde la comunidad primitiva al esclavismo, feudalismo, capitalismo, socialismo, para culminar con el comunismo) y del Perú (lucha entre el camino burocrático y el camino democrático) (CVR 2003: 603).

Tanto SL y los grupos de folklore ofrecen a esta juventud marginal un discurso altamente agradable: trabajar conjuntamente por la reversión —mediante un arduo, exigido y violento

²⁴³ CVR 2003: 628. 3.6.2. La actividad de las agrupaciones subversivas en las universidades. 3.6.2.1. El PCP-SL y sus estrategias de adoctrinamiento y reclutamiento en los claustros universitarios. Testimonio de una profesora de Pedagogía y Humanidades, Universidad del Centro.

medio—de la discriminación económica, social, racial, étnica, de género, etc. Lo cual culminaría con la construcción de un nuevo orden y poder: el estado de la nueva democracia. De esta manera el exaltado y casi glorificado “carácter de clase del artista” o el “compromiso del artista” fomentó también la inclinación de algunos integrantes por opciones políticas más radicales:

Sendero Luminoso, más que infiltrarse en algunas de estas agrupaciones, nació dentro de ellas incubadas por el radicalismo estudiantil de esos y anteriores años. De manera que cuando notaban que estos integrantes copaban sus órganos de dirección y que su desenvolvimiento se tornaba francamente destructivo, muchas de las veces era demasiado tarde para revertir la situación (Acevedo 2000: 66).

3.4. El PCP-SL y los conjuntos de sikuris metropolitanos

De esta manera, SL en especial dirigió su atención a los inefables conjuntos de sikuris, logrando desestabilizar, para finales de los 80 —de acuerdo a muchas versiones—, a la A.C. Runa Taqui y generando un tiempo después su desaparición.²⁴⁴ También es pública la división que ocasionaron infiltrando y convenciendo de incorporarse a la “lucha armada” a muchos integrantes de la A.C. Kunanmanta; por esos años se pudo ver a dos Kunamantas, uno llamado propiamente y el otro que se autodenominó “Kunanmanta 19 de Abril”, enfrentándose por un gran período hasta la desaparición de la vertiente radical. Duplicaron también al Conjunto de Zampoñas de San Marcos (sucesos narrados rápidamente a continuación). También se infiltraron en los conjuntos como Inkarrí y Yawarkuna, y posiblemente formaron o controlaron a los conjuntos de sikuris: César Vallejo (de la academia pre universitaria que controlaban) y Sikuris 3 de Diciembre (fecha del cumpleaños de Abimael Guzmán):

Sendero entró a los grupos, a cuanto grupo había en los años 80, en San Marcos, La Cantuta, la UNI, claro menos en Villarreal donde el Apra gobernaba todo (...) todo grupo de folklore era mirado y deseado por Sendero porque sabía que habría de encontrar gente que le podía servir para su guerra²⁴⁵.

El ejemplo más claro es lo que sucede en el CZSM. A finales de los 80 fueron expulsados varios integrantes por haber sido descubiertos pregonando dentro del conjunto, y en sus actividades culturales consignas senderistas. Estos integrantes ya habían tomado protagonismo y direccionalidad en este conjunto y venían prácticamente convirtiendo al CZSM en un agente de apoyo e integrante del MAP: “Desde otra postura, ligado a las concepciones maoístas, el CZSM, en un pronunciamiento con motivo de la fiesta de la Chakana (1987), se refiere a la necesidad de cambiar las estructuras económicas atrasadas a través de una revolución de Nueva Democracia en tránsito al socialismo”. (Falcón 2011). Entonces ya varias actividades pro-senderistas habían tenido la participación de este conjunto hasta que fueron descubiertos, y en una determinante asamblea fueron expulsados. Este incidente genera un conflicto grave al interior del CZSM y

²⁴⁴ Las versiones sobre la actuación de jóvenes allegados al proyecto senderista en este conjunto, en Kunanmanta como en el CZSM, son muy claras en tanto las fuentes no son reveladas; y es que hasta hoy nadie quiere arriesgarse a tratar estos temas de manera pública. Runa Taqui vuelve a la escena sikuri de Lima a finales de la década de los 2000, motivado por un grupo de ex integrantes.

²⁴⁵ Conversaciones con un ex integrante de Sikuris Kallpa Kallpa y luego del grupo de sikuris de la Villarreal (UNFV), en los años 80 y 90.

termina con la formación de dos CZSM; uno de ellos, por su filiación clara, es albergado por el MAP de SL. Sobre el incidente se cuenta:

...deciden expulsar del Conjunto el año 1988, a cinco personas. No era demasiado raro que un hecho como este sucediera en un contexto y época como el que vivió San Marcos en los ochentas. (...) Dos de los incidentes más fuertes que antecedieron a este hecho fueron, primero, la detención policial de algunos integrantes en una actividad de la Asociación de Abogados Democráticos, y el otro ocurrió en una movilización universitaria en donde estas personas repartieron un volante “incendiario”, es decir, con una evidente orientación pro-senderista que acababa firmado, aparentemente, por el Conjunto de Zampoñas de San Marcos. Se planteó entonces una Asamblea Extraordinaria que vería este delicado asunto (...) David Legua afirma que fue él quien planteó en asamblea la moción de expulsión: “...porque (esos) compañeros habían atentado contra el carácter de Frente Único del Conjunto al plantear posiciones políticas partidarias, en una organización que no tenía como requisito admisión de cuestiones políticas... al ser expulsados son acogidos por la Casona, quizá por simpatía política”. Otro integrante nos señaló que fue entonces cuando luego de que la asamblea pronuncia el acuerdo de expulsión que estas personas se desenmascararon abiertamente, para sorpresa de los presentes, y despotricaron contra aquellos que consideraron culpables de su situación llamándolos “revisionistas” (...) Llegando, incluso, a lanzar serias amenazas personales y a pronosticarles un futuro siniestro. Una de las primeras consecuencias de este hecho fue el alejamiento de algunos integrantes al presentir que la situación iba a empeorar. Aquellos que se quedaron asumieron con valentía la misión de darle continuidad al trabajo cultural que durante más de 10 años había venido desarrollando el CZSM. Luego hicieron circular un manifiesto impreso con fecha 29 de octubre de 1988, en donde explican su separación de la Casona y los motivos que los había llevado a expulsar a cinco personas; además, alertaban a la comunidad universitaria y a los otros grupos de sikuris a no dejarse sorprender. Pero, pasado un tiempo, con unos chullos celestes y con chalecos negros, vestuario que anteriormente utilizó el Conjunto, aparecieron en escena estos ex-integrantes. (...) En mayo de ese mismo año, con ocasión del aniversario de la universidad, se encontraron ambos grupos en una verbena realizada en la Facultad de Ciencias Sociales. (...) Este encuentro acabó en una batalla campal... (Acevedo 2003: 71).

A finales de la década de los 80, también la institución más grande de sikuris en nuestra sociedad, la AJP, sufre un problema similar en su Base Puno. Una serie de acontecimientos y problemas básicamente en el orden de dirección y formas de trabajo desembocaron en una separación y la formación del grupo de Sikuris 27 de Junio Nueva Era y el grupo de Sikuris 27 de Junio AJP, y hasta la actualidad se puede observar sus conflictivos encuentros. Aunque soterradamente se supo en esos años que la división era producto del radicalismo de las izquierdas, en la actualidad César Suaña, protagonista de los sucesos, prefiere referirse a ellas que fue solamente “por cuestiones políticas; para qué ahondar más, hermano”, nos dice. En Lima se pudo leer en un documento de la Asociación Juvenil Puno lo siguiente:

En la década pasada, cuando todo el tejido social peruano fue infiltrado por elementos senderistas, la AJP fue también, algunas veces, asediada por posturas de este tipo. Estas eran contrarias a nuestros objetivos e incluso pretendían la desaparición de todo vestigio cultural andino, por considerarlos retrógrados. Nuestra única arma fue resonar melodías a través del instrumento musical milenario: el siku, en el territorio de la nación aymara-quechua del sur del Perú y sus colonias Cusco y Lima; mensaje hecho manifiesto en reiteradas oportunidades durante nuestras presentaciones artísticas²⁴⁶.

²⁴⁶ Colectivo JHATA (fundadores, profesionales y técnicos de la AJP), Carta pública aclaratoria, (mimeo) Lima 1999

Los grupos de zampoñas universitarios de la década de los 80 si bien buscaron asumir posturas ideológicas marxistas, no pudieron desarrollar una propia versión y tampoco se articularon a un proyecto político pese al auge de la Izquierda Unida (IU) que se presentaba como un renovado frente de las izquierdas altamente fraccionadas, más aún con este frente mantuvieron distancia expresando así o dejando entrever su mayor simpatía con el extremismo izquierdista. En cambio Sendero Luminoso y el MRTA vieron en estas agrupaciones (como en todo el movimiento de folklore) en primer lugar un espacio apetecible y conquistable, por lo que desarrollaron acciones de infiltración con la finalidad de convertirlos o por lo menos conseguir militantes:

También el Centro de Folklore de San Marcos fue tomado por Sendero desde mediados de los 80 que duró, hasta que cayó Abimael, cuando se cae como un castillo de arena toda la estructura senderista (...) Y ¿qué hicieron? Acabaron con el Centro de Folklore, el nivel era bajísimo, no tenían gente, no llegaban a los sanmarquinos, creo lo único bueno que hicieron fue una gran protesta por los 500 años de invasión española y luego creo que organizaron uno de los Congresos Nacionales de Folklore donde intentaron dar línea (Entrevista 4).

En segundo lugar ven o creen ver en estas formas artísticas una novedosa y válida herramienta para sus fines de ampliación y captación política, por lo que también constituyeron sus propios grupos de sikuris:

En los 80 SL empieza a meterse en todos los grupos: Kunanmanta, San Marcos, Kallpa Kallpa (no se dividió pero los integrantes más radicales iban a las actividades de SL y los que no lo eran iban a otras actividades, en realidad había dos Kallpa Kallpa), y así se metían en todas las organizaciones. Este asunto nos obligó a educarnos en las teorías de marxismo, leíamos obligatoriamente a Vallejo Arguedas, Mariátegui para poder defendernos teóricamente (...) hubo sí algunos compañeros que entraban al grupo que tenían el discurso de ser grupos de “nuevo tipo” que decían que ya había llegado el momento histórico de hacer la guerra popular (...) En la Universidad de San Marcos, por esos años, por las noches se concentraban en el estadio más de cien haciendo su hoz y martillo, tocaban sikuri y arengaban... (Entrevista 2).

En general la infiltración y “copamiento” de los grupos de sikuris no ha tenido un saldo feliz para SL y obviamente tampoco para estos mismos, todas las veces han ocasionado rupturas de los grupos en los que se infiltró o estos terminaron por desaparecer junto con la caída del MAP y SL a inicios de los años 90. Inclusive un discurso al parecer de acuerdo con los proyectos subversivos (SL-MRTA), de entre los muchos que se dieron en los 80, dirá lo siguiente sobre esta coyuntura:

Los conjuntos de sikuris metropolitanos (en los 80) pasan de la defensa de la cultura popular al apoyo del conflicto armado. La dirección de los grupos de sikuris pasa de la dirección musical a la dirección política, lo cual provoca que muchos de estos grupos se dividan (...) La interpretación musical tiene como objetivo servir al momento de conflicto armado, para ello se modifican, recrean y crean melodías sikuri con contenido político (...) este accionar de algunos conjuntos de sikuri, provoca que todo aquel que tañe un siku sea visto como un “violentista”, el estado peruano comienza a hacer detenciones arbitrarias y muchos son desaparecidos. A finales de los 80 todo esto trae como consecuencia la desaparición de estos conjuntos, pues el momento político no garantizaba su integridad²⁴⁷.

²⁴⁷ Programa de conversatorio “Origen y desarrollo del *sikuri* en Lima”. Agosto de 2011. Organizan: C.C. Rimaq Wayra – 20 de abril y Coordinadora de Sikuris para la festividad de la “Chakana – 2012”.

Para los años 90 junto a la llamada “crisis de paradigmas”, los grupos más radicales quedaron en la orfandad teórica por el derrumbamiento global de sus premisas ideológicas, por el viraje del movimiento estudiantil y otros factores como el auge del neoliberalismo. El autoritarismo fujimorista, representado en la Comisión Reorganizadora del rector Manuel Paredes Manrique, llevó de la mano a una reconfiguración política y social de la UNMSM con el ingreso de sectores de estudiantes por demás indiferentes con la “guerra popular” y luego con las ideologías de izquierda. También la crisis económica empujó esta reconfiguración generacional de la universidad estatal. Entonces a las izquierdas y a SL no le queda más camino que restregar herencias nostálgicas:

Seguidores de la revolución cubana, donde los trovadores Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Mercedes Sosa y todos los artistas ligados a un compromiso político se convirtieron en los ídolos musicales y sus canciones entonadas a coro en el comedor y viviendas universitarias. Llenos de sikuris, de huaynos con mensaje popular y de concientización social. El sueño del pongo arguediano en su revancha ansiada, apenas se mantuvo en los años 90 (Quiroz 2005: 87).

Esta década obviamente significará la desaparición de SL del escenario universitario y su retiro de los grupos que intentaban o habían infiltrado y de la desarticulación de los grupos por ellos formados: “les quedó el desahucio político por la captura de su líder máximo Guzmán en el año 92 y que los obligó a un repliegue empujados también por la represión gubernamental y la indiferencia de las nuevas generaciones de estudiantes que ingresaban a la universidad” (Quiroz 2005: 88). La militarización de la universidad y los antecedentes de desapariciones forzadas fueron también elementos que hicieron retroceder rápidamente el movimiento radical. En general, todo el movimiento “rojo” sanmarquino de los 80 fue desapareciendo y otros “se asimilaron al sistema que ellos aparentemente cuestionaban, algunos dirigentes de la FUSM terminaron siendo asesores de personajes ligados al gobierno de Alberto Fujimori, trabajando en transnacionales y otras labores «capitalistas»” (Quiroz 2005: 88).

También fue disminuyendo la participación provinciana en esta década, lo que significó la desaparición de la expectativa del cambio social en función de redenciones al marginado y olvidado mundo andino, ya que las nuevas generaciones venían de clases más altas, así mismo sucedía un proceso de despolitización del nuevo estudiantado sanmarquino. En este sentido y sobre este cambio radical nos dice Rodrigo Montoya que:

El estudiantado de San Marcos que yo vi y del que fui parte entre 1960 y 1970 era provinciano de capas medias, hijos de profesores sobre todo. Cuando Patria Roja llega a controlar la universidad, aparecen los hijos de campesinos en el campus. Esta es la novedad de los setenta. Y esta novedad se evidencia rotundamente en la década de 1980, cuando el movimiento de estudiantes que se va a la causa de Sendero tiene exactamente ese sello (...) San Marcos fue invadido por estudiantes así. Ese fue el caldo de cultivo que permitió que Sendero entrase con aparente facilidad a universidades como las de Ayacucho y San Marcos, recordando que apenas eran doscientos en su mejor tiempo. En 1996, luego de mi emeritud, volví al pregrado, a cuarto y quinto año. Mi gran sorpresa fue que los alumnos no tenían ningún espíritu crítico, no preguntaban y decían amén a lo que el profesor sostenía. Yo he sido siempre un profesor abierto a la discusión, provocador, en el sentido de soltar una frase para provocar una reacción y generar una discusión. Me pasaba horas de horas soltando frases y nada (Montoya 2010).

El Centro Universitario de Folklore de San Marcos (CUF) es un ejemplo bastante claro al respecto. Este fue reestructurado en 1996 por decisión de la Comisión de Reorganización (al que los estudiantes llamaban “comisión interventora”); al enterarse, se retiraron todos sus miembros (sindicados afines a la izquierda radical), llevando consigo todo lo que pudieron y una nueva etapa empezó para este Centro, auspiciada y financiada por las nuevas autoridades universitarias. Sus nuevas características fueron la participación de nuevos sanmarquinos completamente despolitizados, buena relación y afinidad mutua con las autoridades, nuevos espacios de participación artística (contratos diversos, sectores gubernamentales, viajes al extranjero, etc.), remuneraciones por el trabajo artístico a directores, y en algunos casos a integrantes, entre otros. Como ejemplo final de esta mudanza en tan poco tiempo, señalaremos que el director de esta nueva etapa es el mismo que había formado parte de la constitución de este Centro —entonces como dirigente—, en los años 70, propugnando el pregón ideológico izquierdista clásico, cuando pensaba que “...el Centro de Folklore de San Marcos es una Institución de Arte y Cultura que está al servicio del pueblo y que trabaja por la revaloración del folklore nacional y que lucha permanentemente por una cultura de nueva democracia”²⁴⁸.

En la actualidad, si bien el accionar de SL al interior de San Marcos (y La Cantuta) es de manera muy disimulada, se puede observar que mantienen sus aspiraciones de tener o constituir conjuntos de sikuris. Mientras que ciertamente el MAP ya no existe y el arte de nuevo tipo es historia, se puede observar que movimientos esporádicos o conjuntos de sikuris continúan en esta búsqueda de ser parte de las actividades populares que desarrollan los sikuris de Lima²⁴⁹. En cambio, no se siente su presencia en otras artes como la danza, el teatro, la poesía, etc. Por lo tanto es interesante ver cómo los sikuris siguen siendo el único medio de lenguaje que encuentran para explayarse tanto hacia el exterior como al público universitario, sigue siendo entonces el mejor medio para la transmisión de ideas y para la posible captación de nuevos miembros. Estos grupos de sikuris también son distinguidos —al igual que los seguidores actuales de SL— en sus dos principales vertientes: “SL-acuerdistas” y “SL-proseguir”. El diario *Perú 21*, el 16 de junio de 2010, publica una noticia sobre SL, titulándola “Sendero está de nuevo en San Marcos” y en ella presenta este texto que si bien fue tildado de falso por muchos estudiantes, también otros nos señalaron que se acerca mucho a la verdad²⁵⁰:

El pro senderismo en las universidades.- Informes de inteligencia policial revelan que en cinco centros de estudios públicos del país, además de San Marcos, hay presencia subversiva. Según informes de inteligencia policial, diversos organismos pro Sendero —de la línea “Proseguir” y de la línea “Solución política”— tienen presencia en cinco universidades públicas del país, además de San Marcos: La Cantuta, la UNI, la Universidad del Centro (Huancayo), la Universidad de Huacho y San Cristóbal de Huamanga. Y presentan el siguiente cuadro: de la línea Proseguir: Institución Cultural Rímac Wayra, Círculo de Estudios Hatari Llacta, Comité Magisterial Germán Caro, Colectivo Los Amautas, Institución Cultural Zampoñas Taquimarka, Sikuris César Vallejo. De la Línea Ideológica Solución Política: Círculo de Estudios 8 de Enero, Institución Cultural José María Arguedas (sikuris), Centro de Investigación Qantu, Frente Democrático Estudiantil, Grupo Los Talibanes, Integración Estudiantil (Sikuris).

²⁴⁸ Revista Tupay 1981 del Centro de Folklore, entrevista a Edgar Meza Aréstegui director del Centro de Folklore de San Marcos entre 1996 y 2006.

²⁴⁹ En las últimas actividades del Encuentro de Sikuris Inkari, realizado en los conos marginales de la ciudad de Lima, se han hecho públicos volantes con claros discursos senderistas.

²⁵⁰ Sabemos que no necesariamente las notas periodísticas aciertan, y aunque no encontramos exactitud en esta noticia, tampoco podemos decir que es falso.

Pero sin ir muy lejos, en la actualidad (enero de 2012), cuando el Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF), movimiento político senderista, pretendía su inscripción ante el Jurado Nacional de Elecciones y le era denegada, acompañaba sus protestas públicas con un conjunto de sikuris. De la misma forma, la Coordinadora Contra la Impunidad en sus actividades regulares, cuenta con la participación de un grupo de sikuris (“Sikuris 14 de Junio – Integración Estudiantil”) y algunas de sus actividades son los homenajes anuales a Saúl Cantoral Huamaní (dirigente asesinado en 1989 al parecer por un comando paramilitar) y los homenajes a los desaparecidos (asesinados) de la Universidad La Cantuta por militares.²⁵¹ Luego, la Juventud de la Coordinadora Político Social, en mayo de 2009, organizó una Jornada Político Cultural denominada “Lucha continental contra la criminalización de la protesta social” donde participaron los “Sikuris del MNI”²⁵². ¿Será realmente que, como escribiera Américo Valencia por los años 80: “el carácter rebelde e insurgente de los sones tañidos de las cañas sikurianas es capaz de sintonizar los sentimientos de liberación de nuestros pueblos y llama a la insurrección? “¿O se trata de la continuidad de una postura mediática?

9. CONFLICTOS DE GÉNERO EN EL SIKURI METROPOLITANO: LA MUJER SIKURI

Hubiera sido destacable si es que las mujeres por su cuenta y organizadamente se hubieran puesto a tocar zampoña y no como en realidad fue: inducidas por los hombres ante su incapacidad para hacer crecer su agrupación y su poco poder de convocatoria (Cotrina s/f: 152).

En el Altiplano puneño los grupos de sikuris tradicionalmente no incluyen como ejecutantes del siku a personas de sexo femenino, empero las mujeres forman parte esencial del acompañamiento danzario donde, al contrario, es nula o poco probable la participación masculina. Es decir, el sikuri es una expresión musical exclusivamente varonil, al punto que la misma aparición de la mujer como danzarina, no sería sino reciente (siglo XX)²⁵³. Esta característica es lógicamente reproducida y conservada en Lima por los grupos de sikuris de migrantes puneños (regionales) en quienes no encontramos ninguna intención de cambiar esta característica, por lo que no incluyen formal o tradicionalmente a la mujer como sikuri; aunque en la actualidad en algunas ocasiones hemos podido observar mujeres tocando en ciertas

²⁵¹ La Coordinadora Contra la Impunidad se autodefine así: “una organización de carácter amplio que agrupa a familiares de víctimas de crímenes de Estado, organizaciones juveniles y compañeros/as comprometidos con la defensa de los derechos humanos, unidos en la lucha contra la impunidad de las violaciones a los derechos humanos por parte del Estado durante el conflicto armado interno y en la actualidad, y de enfrentar decididamente a la criminalización de la protesta...” Fuente: <http://contraimpunidadperu.blogspot.com/>

²⁵² “El Movimiento Nueva Izquierda, cuya sigla es MNI, es una organización política democrática, descentralista, patriótica, de orientación socialista. Su visión de país es construir una Nueva República, independiente, soberana, con democracia integral, solidaria, participativa, inclusiva y paritaria, descentralista, con justicia social, éticamente regenerada, con progreso y desarrollo sustentable”. Fuente: <http://www.mni.org.pe/estatutos.html>

²⁵³ Algunos investigadores, como César Suaña, afirman que el esquema de los conjuntos de sikuris acompañado por un “elenco de danzarinas” y el mismo uso del concepto (más que del término) de “imillas” es un producto moderno de clara influencia de los festivales y concursos que además los sacaron de sus entornos tradicionales.

presentaciones a manera de “apoyo” y/o como resultado de sus cercanías a los conjuntos metropolitanos. Aun así no dejan de ser casos excepcionales. Sin embargo, la mujer sikuri, novedosa y numéricamente importante, se presenta dentro del movimiento de sikuris urbanos (metropolitanos) como “sikuris”, “tocadoras” o “sikureras” propiamente (además de danzarinas), quebrando lógicamente los patrones acostumbrados y convirtiendo esta posibilidad o negación en un tema muy polémico a nivel del movimiento de sikuris²⁵⁴. El mismo fenómeno se presenta también en los movimientos urbanos de flautas de Pan de Bolivia, Chile y Argentina, donde además existen conjuntos femeninos formalmente establecidos, experiencias que aún no hay en el Perú²⁵⁵.

A finales de los años 80, y cuando la mujer ya integraba los conjuntos metropolitanos, aparece el tema de discusión sobre la mujer sikuri, buscando resolver el dilema ya iniciado: ¿Puede o debe la mujer tocar sikuri, negado en la tradición altiplánica? ¿No es acaso un “transgresión cultural”? ¿O es más bien un “aporte cultural”? Esta discusión aparece prácticamente buscando evitar o reparar el “desacierto” de la mujer sikuri puesto que esta era ya una realidad²⁵⁶. Es decir, el tema aparece prácticamente como un argumento opositor a la presencia de la mujer sikuri que ya existía, pues esta acompaña el nacimiento mismo de los principales grupos metropolitanos como el CZSM, Kunanmanta Zampoñas, Qhantati Markamasi, Folkuni, Agraria y demás.

1) La mujer sikuri en los conjuntos altiplánicos.- Sabemos que históricamente los grupos de flautas de Pan en las sociedades originarias se componen de tocadores masculinos. En las zonas alto andinas los conjuntos más tradicionales conservan estos caracteres y por ello no encontramos a las mujeres tocando ningún tipo de flautas. En estos lugares todavía no imaginamos a una mujer campesina dentro del grupo de varones o peor aún vestidas como varones, esto es un imposible en este sector. Por ejemplo: los chunchos, ayarachis y chiriguanos en Perú; los conjuntos de ayarichis, sikuras, jula jula, chiriguanos en Bolivia y los conjuntos de sicuras en Chile. En estos casos se puede ver esporádicamente la participación femenina como acompañantes de apoyo (como en los chiriguanos de Huancané, Perú, donde la mujer va detrás de la tropa cargando implementos) o danzando particularmente sin ninguna formación o vestimenta exclusiva u homogénea (como en los sicuras de Tarapacá, Chile), mientras que los varones de estos conjuntos sí procuran homogenizar una vestimenta y el paso de desplazamiento. En estos contextos el funcionamiento y estructuración de estos conjuntos se manejan por la fuerza de la costumbre, la que no permite desajustar con la inclusión de alguna mujer puesto que por ejemplo

²⁵⁴ Es necesario recordar que los grupos altiplánicos y regionales se rigen por los patrones de su tradición, mientras que los conjuntos metropolitanos intentan asumir (racionalmente) la tradición altiplánica, por ello el tema de la mujer sikuri como polémica no aparece en la escena puneña ni regional, en cambio sí con mucha fuerza en el metropolitano.

²⁵⁵ Un caso de excepción es el del grupo escolar de mujeres del colegio José Antonio Encinas que se presentó en el concurso local de la provincia de Yunguyo (Puno). Pero se puede considerar más una experiencia educativa y no un conjunto formalmente establecido. También podemos mencionar algunas experiencias esporádicas de los conjuntos metropolitanos, como la que realizara en año 2002 el CZSM para alguna presentación, en la cual se exhibió un grupo constituido solamente por mujeres.

²⁵⁶ Más aún en los grupos de sikuris de tendencia maoísta (Sendero Luminoso), donde hemos visto en capítulos anteriores cómo potenciaron a la mujer como líder y dirigente, pero bajo un formato extremadamente militar y masculinizador.

esta tendría que ingresar con su propia vestimenta, ya que el “disfrazar” a una mujer con ropa varonil es un supuesto aún imposible en estos contextos.

Los espacios mestizos o que se encuentran “más cerca de la ciudad y de la modernidad”, hasta hace algunas décadas atrás tampoco contaban con mujeres sikuris; estas empiezan a ganar espacios dentro de los conjuntos primero como bailarinas y luego conformando un cuerpo de danzarinas que se va sofisticando con la competencia en los concursos y festivales de folklore. La inmersión de la “racionalidad urbana” en estos conjuntos los hace afectos a los cambios propios de la juventud y de la ciudad, por ello en la actualidad ya se pueden ver varias experiencias de mujeres sikuris entre sus filas. Las que se presentan en los conjuntos de sikumorenos en la ciudad de Puno visten con el mismo traje de los varones “confundiéndose” entre ellos, mientras que en el caso de los conjuntos de zampoñadas de los distritos un poco “menos urbanos”, todavía se distinguen del varón en su vestimenta, pues no se “disfrazan” sino tocan con la vestimenta femenina típica de la zona. En el caso del sikuri mayor, todavía no existen experiencias de mujeres sikuris, salvo en algunas agrupaciones ciudadinas de manera muy excepcional.



La mujer sikuri es un fenómeno que nace en el movimiento metropolitano de sikuris y traspasa las fronteras a los otros movimientos de sikuris en Chile y Argentina. La aparición de la mujer tocando este instrumento tradicionalmente masculino evidencia la reconfiguración de las nuevas relaciones de género en nuestras sociedades latinoamericanas.

Otra es la realidad de los conjuntos ciudadanos propiamente, formados como “grupos de arte y cultura” más por la fuerza del discurso o proyectos culturales (también ideológicos), los que incluyen la participación femenina libremente. Ciertamente la juventud que participa en estos proyectos ya se encuentra inmersa en nuevas identidades y formatos culturales novedosos como es la moda “unisex”, que en el caso de la vestimenta nos da un claro ejemplo de tal conjunción con el uso del pantalón *jean* que se viene expandiendo en todos los sectores, creando un solo tipo de vestido para el hombre y mujer²⁵⁷. Pero estos conjuntos de sikuris propios de fines del siglo XX se vienen multiplicando y creciendo en cantidad de miembros y también se relacionan o articulan con los conjuntos tradicionales o históricos, generando muchas veces cambios en ellos. Es el caso de los conjuntos de sikumoreños como Mañazo, Altiplano, Obrero y otros del departamento de Puno, que en estos últimos años incluyen tocadores mujeres. En el caso de conjuntos de la ciudad de Puno, como Uj Maya y 27 de Junio Nueva Era, también hemos visto esta inclusión.

Un proyecto novedoso impulsado en el siglo XXI desde esferas oficiales de la educación, nos lleva a mencionar las experiencias de *conjuntos de escolares*, los que se constituyen obviamente como parte de su aprendizaje educativo. En este terreno muchas veces no se ha distinguido entre los roles tradicionales de mujer y varón, por lo que vemos también a las niñas como parte de las experiencias con el siku, formando parte de los conjuntos que se puedan organizar ya sea como parte de un curso, como parte de un elenco del colegio o para esporádicos concursos o festivales escolares.

Por lo tanto, en cuanto a las experiencias del ingreso de la mujer en el espacio altiplánico, tenemos cuatro momentos exclusivamente diferentes: 1) Los conjuntos altamente tradicionales, cuya ubicación alto andina los hace propicios en la “conservación” de ciertos caracteres históricos como conjuntos pequeños, vestimenta e instrumentos artesanales, y donde la mujer numéricamente mínima no toca. 2) Conjuntos mestizos tradicionales, cuyos contextos se han urbanizado y modernizado trayendo como consecuencia la inclusión de la mujer abrumadoramente en los elencos de danzarinas, tanto en el caso sikuri como sikumoreño o zampoñada. Mientras que la mujer sikuri es aceptada aún con reservas. En el caso de los sikuris rurales aún no es visto públicamente mientras que si en algunos conjuntos ciudadanos, mientras que en el caso de los sikumoreños (ciudad de Puno) la mujer que participa raramente puede vestir el traje de luces (“masculinizándola”), y en el caso de los conjuntos de zampoñadas (de pueblos menos urbanizados) la mujer también participa esporádicamente pero se distingue porque porta el vestido femenino tradicional (polleras). 3) Los conjuntos producto de talleres o cursos de sikuris aceptan libremente a las mujeres, aunque también se integran en poca cantidad. 4) Conjuntos o experiencias escolares, en los cuales en la mayoría de veces no existe distinción y se les enseña a varón y mujer la experiencia del sikuri.

Como podemos ver, la participación de la mujer sikuri es muy novedosa y reciente en el Altiplano. Pero tiene definitivamente influencia de los sikuris de Lima, quienes llegaron a estos lugares desde los años 80 en adelante llevando consigo a sus integrantes mujeres. De acuerdo a las experiencias contadas por los primeros conjuntos en llegar a tierras altiplánicas, en la mayoría

²⁵⁷ Lo “unisex” se entiende como los elementos culturales usado tanto por el hombre como por la mujer. Sobre todo se refiere al uso del vestido y aditamentos relacionados a este: gorras, sombreros, peinados, aretes, collares, correas, zapatos, etc.

de los casos estas fueron bien recibidas: “Nosotros teníamos mujeres que participaban muy bien, y eso lo decían los grupos regionales y más aún en Puno, los de 10 de Octubre los recibían bien” (Entrevista 2).

Pero la presencia de los elencos de danzas que acompañan a los sikuris en el Altiplano, tampoco tendría una mayor antigüedad, negando de esta manera muchas aseveraciones tomadas como “milenarias” sobre los roles de género en el sikuri: hombre tocador y mujer danzarina. No existen mayores informaciones o rastros que sostengan que esto haya sido así, los conjuntos sobrevivientes y más antiguos (como los ayarachis de Chumbivilcas, los chunchos de Huanta, los chiriguanos de Huancané y los ayarachis de Lampa) nos indican el papel de la mujer básicamente como “compañía”, muy diferente del que en la actualidad realiza la mujer en los grupos de sikuris. La aparición de los elencos de “imillas” se produce a lo largo del siglo XX influenciada por los festivales y concursos, como el de la Virgen de la Candelaria (década de 1940) y se desarrolla hasta formar un numeroso y vistoso elenco de danzarinas (que a veces llegan al centenar) exhibiendo un gran trabajo coreográfico y una colorida vestimenta²⁵⁸. De esta manera podemos hablar de un progresivo desarrollo y ampliación de sus roles y espacios de acción, proceso que podemos llamar “de imillas a sikureras”. Mientras que al hombre no le llama la atención el área danzaria.

Pero si la participación del hombre en el acompañamiento danzario es nulo a nivel de todo el movimiento peruano (exceptuando el portar estandartes y las figuras que acompañan a los sikumoreños), la participación del hombre danzante es muy común en algunos grupos bolivianos, formando el cuerpo danzario junto a la mujer (siempre en pareja) con quien forma largas columnas de danzarines que acompañan al conjunto de sikuris.

En el Altiplano, en estas dos últimas décadas, ha emergido un nuevo e importante sector que practica el sikuri: los grupos culturales y educativos (tipo asociaciones, barriales y universidades, institutos y colegios) que expresan menos conexión con la tradición (aunque manejan mejores discursos sobre ella) y obviamente tienen amplios espacios para la participación de la mujer sikuri; aquí más depende de las aspiraciones de esta que por cierto expresa menos interés por tocar el siku que las joven limeña. Pero en los grupos tradicionales más cercanos a la ciudad también se empieza a evidenciar la participación esporádica y sutil de la mujer sikuri tanto al norte (zona rural) como al sur del lago Titicaca (zona urbana) y especialmente en concursos o festivales, pero con una clara distinción en cuanto a la vestimenta que usan (que los distingue del varón)²⁵⁹. Este proceso, como dijimos, es producto de la constante presencia metropolitana la cual lleva consigo mujeres sikuris que son invitadas a participar con los varones, estos casos se repiten en todos los conjuntos que visitaron el Altiplano, llevando mujeres sikuris pero exclusivamente en el caso de los sikumoreños o zampoñados, no así en el caso del sikuri mayor, al cual, partiendo de una pre-concepción, no se arriesgaba la presentación de mujeres.

Por otra parte, la aceptación de la mujer sikuri limeña en los conjuntos altiplánicos se debió fundamentalmente a la atracción mediática que esto generaba, pero el posterior desarrollo de

²⁵⁸ Imilla es el nombre que se le da a la mujer danzarina de un grupo de sikuris. Literalmente de acuerdo a los diccionarios, imilla es una palabra quechua y aymara que significa niña, muchacha, chiquilla, mujer joven o “criada”.

²⁵⁹ En las entrevistas personales realizadas en Ilave y Puno, las respuestas del porqué las mujeres no tocaban el siku, con respuestas como: “vergüenza de tocar”, “no nos dejan” o “no me interesa”, etc., daban claras señales que estaba fuera de su “esquema cultural femenino”. Entre los guías o ejecutantes varones a la misma pregunta las respuestas ratificaban lo dicho por las mujeres: “no deben tocar”, “no quieren tocar”.

propias experiencias de mujeres sikuris altiplánicas refleja ya un propio proceso cultural o redefinición de roles en la relación del género, influenciado en gran medida por la urbanización de la sociedad puneña. Sin embargo, la mujer sikuri no existe en conjuntos de sectores más tradicionales, los que no por casualidad son también más rurales, alejados de la ciudad o más pegados a sus costumbres²⁶⁰.

2) La mujer sikuri en los conjuntos regionales.- La mujer sikuri es un “producto cultural metropolitano”. El movimiento de sikuris regional a pesar de los cambios generacionales ocurridos en las varias décadas que ya tiene en Lima, no presenta mujeres sikuris (salvo excepciones contadas), pero por estos años si recibe visita de mujeres sikuris metropolitanas (en algunos conjuntos con recelo, en otros libremente y hay tambien conjuntos que no aceptan este “nuevo fenómeno”). No se ha incluido la mujer sikuri como tema ni como realidad, no tanto por un uso racional del “no se debe” ni por la “conservación de la tradición”, sino que al parecer se parte del desinterés que esta tiene por integrarse al conjunto como sikuri, lo cual tiene varias causas que exploraremos más adelante. Además las mujeres jóvenes de los sectores migrantes han buscado otros espacios de socialización, de realización y construcción de identidades muy retirados de las esferas tradicionales o, en todo caso, buscando otras opciones culturales que les signifique una cómoda realización individual y colectiva, como las danzas folklóricas de moda.²⁶¹

3) La mujer sikuri en los conjuntos metropolitanos.- El tema de la mujer sikuri fue y sigue siendo visto por los actores de este movimiento desde dos perspectivas opuestas de apoyo y rechazo, entre lo legítimo y una especie de “atentado cultural”. Pese que en la actualidad la concepción por el “sí” es mayoritaria, no son las mismas razones ochentistas pues estas se encontraban apoyadas en la teoría marxista y las tendencias de izquierda que, en el caso de la cultura, tenían un concepto distinto del esencialismo e indigenismo cultural. Para empezar, el manejo conceptual de “cultura popular” en vez de “folklore” es vital para entender las acciones de los movimientos muy ligados a los pisos teóricos ideológicos de la izquierda. Para estos la mujer necesitaba no solo conquistar nuevos espacios antes exclusivamente masculinos, sino se creía que estaban mejor preparadas para ello, mientras que la tendencia por el “no” excusaba inclusive el cuestionado “machismo andino” que aparece reflejado en la mayoría de músicas y danzas folklóricas. El debate entonces era entre el indigenismo que proponía la vigencia irrestricta de todo lo andino, sus formas y sus fondos, frente a la revolucionaria idea marxista y más aún maoísta de una nueva cultura popular más desarrollada y con un principio clasista que cambie inclusive la forma de pensamiento (y cosmovisión) andina. Parte de esta historia puede ser el conjunto Qhantati Markamasi que nace como producto del taller de la nueva canción o

²⁶⁰ Siguiendo el patrón de los metropolitanos solo se conforman en dos modalidades: en sikumoreños y sikuris. Las características de estos conjuntos son obviamente muy distintos a los grupos de ayarachis de Paratía, los sikuris de Taquile y los chiriguanos de Huancané por ejemplo, grupos en los cuales no se encuentran mujeres tocadoras, sino estas cumplen otros roles (la danza en la primera y segunda) y el acompañamiento y apoyo logístico en el segundo. En estos casos la tradición pesa en la conformación y desarrollo frente a por ejemplo grupos de colegiales que incluso pueden imitar a estos grupos en algún momento de su desarrollo artístico.

²⁶¹ La búsqueda de la autenticidad en la representación estaba basada en una práctica fiel y total de todos los aspectos principales de los grupos de sikuris regionales y autóctonos. Este discurso comprendía la concepción de que lo “auténtico” significaba no perder ni aumentar nada de lo ya establecido, la tradición sería eso, una composición de valores, virtudes, creencias, etc. que tienen el carácter supraindividual, que rigen por tanto la vida social.

canción protesta que pregonaba claramente las ideas socialistas, por ello es considerado uno de los primeros conjuntos limeños en contar con una gran número de mujeres sikuris, y en cargos o roles muy importantes (como las guiaturas). Este hecho por supuesto no fue cuestionado por quienes pregonaban las ideas comunistas, aunque iba en contra de las ideas indianistas: Y es que, en muchos casos, el carácter y la lucha de clases se priorizó frente a la “sagrada” tradición. Por otro lado, podemos mencionar a los conjuntos como Runa Taki y al CZSM, el primero que no realizó ningún esfuerzo por discutir esta posibilidad de la mujer sikuri pues el principio ya interiorizado de búsqueda de lo profundamente andino les había señalado el “camino correcto” y ni siquiera se discutió esta posibilidad. Entonces –pese a lo que se decía de este conjunto y su posición extremadamente comunista– habría primado el proyecto indianista y la tradición en este tema, pues nunca se incluyó a la mujer como sikuri sino hasta su nueva reaparición ya en los años 2000. Mientras que el CZSM se debatió entre la misma posición indianista (de conservación de la tradición) y los nuevos discursos de reivindicación urbana del género. En este caso se apostó por la reivindicación de género, discurso venido desde las mismas entrañas de la ciudad y de la modernidad, de los discursos intelectuales burgueses a los cuales supuestamente enfrentaban.

Con todo, los pisos teóricos principales desde donde se analiza y se trata de resolver estos temas del folklore, son los paradigmas marxistas/andinistas. Sin embargo, pese a la radicalidad del pensamiento de los 80 y la fuerza esencialista no lograron resolver el tema a favor de la tradición; es decir, convencer al movimiento que la mujer no toca el sikuri, solo lo baila:

Creo que en los 80, en los grupos como en Illariq se permitió que la mujer tocara más por una cuestión política o de reivindicación, pero se perdió el lado cultural, las mujeres tocaban y hasta hoy tocan (en Lima principalmente), pero vestidas de hombre, no como imillas o con sus polleras y sombrero; creo ahí radica el principal error, y en segundo lugar, son las mujeres las que deben imponerse o decidir hacerlo, y no los hombres los que deben pedir por ellas...²⁶².

Los años 90 en cambio se caracterizan por constituir una década sombría, las crisis de los paradigmas ochentistas, la crisis económica, el neoliberalismo y la represión sumergieron en una modorra a este y otros incómodos temas teóricos; los conjuntos menos ideologizados luchaban por su propia sobrevivencia tratando de acomodarse al nuevo contexto, y los que forman parte o coincidían con las ideas de los grupos políticos de extrema izquierda o desaparecen perseguidos por la represión. En tanto otros nuevos grupos jóvenes empiezan a formarse ya con nuevos patrones culturales (principalmente des-ideologizados), por lo que el tema de la mujer como otros que captaban mucha atención, prácticamente desaparecen como debate prioritario.

Durante la presente década (2000) asistimos al resurgimiento del movimiento de sikuris metropolitanos junto a la formación de un “nuevo sistema cognitivo” que re-significa la práctica y concepción del sikuri, traduciéndose (entre otras) en una gran presencia de la mujer sikuri en la medida en que empieza a asumir roles de anterior exclusividad masculina: las guiaturas y otros (como la ejecución de zampoñas mayores y percusión). También en los nuevos movimientos urbanos de flautas de Pan en Bolivia, Chile y Argentina, la presencia de la mujer sikuri logra ir

²⁶² La búsqueda de la autenticidad en la representación estaba basada en una práctica fiel y total de todos los aspectos principales de los grupos de sikuris regionales y autóctonos. Este discurso comprendía la concepción de que lo “auténtico” significaba no perder ni aumentar nada de lo ya establecido; la tradición sería eso, una composición de valores, virtudes, creencias, etc., que tienen el carácter supraindividual, que rigen por tanto la vida social.

mucho más allá al conformar conjuntos exclusivamente femeninos. Es importante mencionar que la mujer sikuri aparece tocando la modalidad del sikumoreno (considerada una expresión urbana y moderna del sikuri) y su participación en este a lo largo de la década de los 80 ha sido una regularidad, pero en la actualidad lo novedoso es que ha ingresado con mucha fuerza en la modalidad del sikuri mayor. Una posibilidad impensada en los años 80 por considerarse al sikuri como la expresión más tradicional, rural y emblemática de la tradición altiplánica.

En esta década híbrida vamos a ver la “convivencia” de todo tipo de grupos: conjuntos que se mantienen en la defensa de la tradición “pura” y no aceptan a la mujer sikuri, conjuntos de sikuris que integran libremente a uno y otro género sin distinción más que de su nivel artístico, y conjuntos que aún regidos por la ideología de la izquierda radical potencian la participación femenina. Pero en general el tema de la mujer sikuri en esta década deja de ser polémico, resolviéndose positivamente “a favor de la mujer” por el potencial o nivel artístico que logra demostrar la integrante, más que por los discursos de reivindicación de género. De esta manera se pueden ver mujeres guiando importantes conjuntos, ocupando puestos de importancia (“puestos masculinos”), como también mujeres que solo se dedican a la danza con mucho ahínco. Al parecer la mujer tiene, y sabe que tiene, el camino libre; el problema es ahora qué hacer con esa libertad. También en esta década el tema como discusión teórica se extingue y reaparece cada cierto tiempo evidenciando ciertamente su carácter complejo, extenuante, estéril, como también su atractivo y seductor contenido.

Así, el desarrollo del tema de la mujer sikuri evidenciará y reflejará estas tres décadas del movimiento: los 80: el fin de una etapa totalitaria, del paradigma marxista, estructuralista, andinista: la mujer no debe tocar. Los 90: una etapa oscurantista, de incertidumbres: no se sabe si la mujer toca. Los 2000: una etapa liberal e híbrida: la mujer no toca y también toca²⁶³. También hay que tener en cuenta que si bien podemos hablar de un “movimiento metropolitano”, este no se muestra como un movimiento homogéneo cuyos procesos o problemáticas sean generalizables; al contrario, una de las características de este movimiento va a ser la diversidad y heterogeneidad de sus aspectos, por ello el tema de la mujer no solo no es generalizable, sino que su presentación puede ser diametralmente diferente entre sí. También tengamos en cuenta que su efusiva articulación con los conjuntos regionales los hace un poco menos distinguibles como movimientos separados por estos años. Solo así se puede entender que un conjunto regional como los Aymaras (Huancané) al regresar a su tierra natal a participar en las fiestas de las Cruces el año 2011, incluyó a una mujer como guía en su agrupación.

El tema desde sus inicios va a construir una aparente disputa extremadamente antagónica entre la “reivindicación de la mujer” frente a la “reivindicación de la tradición”; la primera va a cuestionar a la segunda su “machismo andino”, “la supremacía del varón sobre la mujer” y va a abogar por la “igualdad de derechos y de género”. La segunda, parte del rescate de los “valores andinos” frente a la “occidentalización o alienación cultural” y el carácter supra individual de la tradición andina, la que eruditamente establece roles y órdenes que no pueden ser cuestionados ni vistos desde la óptica de lo “bueno / malo” sino del “es así, porque es así” (el valor de la tradición), y donde la visión del “machismo andino” no es sino una “visión urbana de las normas

²⁶³ En este tema la participación de la ideología marxista tan presente en estos grupos en los años 80, no aportó nada significativo; y en los grupos radicales o de tendencia maoísta, se exaltó más bien el rol de la mujer en puestos de importancia pero masculinizadas; obviamente la tradición andina fue un tema que les significó una importancia mediática.

andinas”. Así se construyen estas dos posiciones encontradas: 1) Se buscaba convencerse y convencer de que los grupos metropolitanos, como nuevo producto cultural, podían adquirir o construir caracteres propios, como la mujer sikuri. 2) Convencerse y convencer que la mujer tradicionalmente en el Altiplano (y en otros lugares originarios), y en el devenir de la historia de los sikuris, no toca porque así lo determinan la cosmovisión, las estructuras mentales o la tradición andina. Una equivocada polémica dualista entre ruptura y continuidad, entre lo nuevo y lo viejo, expresión de una des-intencionada discordia entre la realidad y la teoría (o la percepción de la realidad).

El movimiento metropolitano vio aparecer el problema de la mujer sikuri como un asunto explícito de discusión al interior del Conjunto de Zampoñas de San Marcos, y en allí se desarrollaron las polémicas más representativas a finales de los años 80 y a inicios de los años 2000²⁶⁴. Mientras tanto, en los otros conjuntos metropolitanos, no se discutió el tema tan apasionadamente; en ellos sucede uno de estos procesos paralelos y opuestos: la mujer gana presencia integrándose como sikuri (casos de Qhantati Markamasi, Illariq, Josafat Roel y otros) o simplemente no toca en el grupo (como el caso de Runa Taki, Markasa, Rurarccaya y otros). Tengamos en cuenta también que la inclusión o exclusión de la mujer sikuri en todas las etapas va a responder a la “posición” ideológica del grupo; la evidente tendencia izquierdista / andinista de los grupos de los años 80 va a priorizar el valor de la tradición. Por ejemplo, la tendencia maoísta (SL) impulsa y sobredimensiona el papel y las posibilidades de la mujer, pero “masculinizándola” completamente, mientras que más tarde los grupos de nueva izquierda y los conjuntos “des-politizados” de los 90 y 2000 van a buscar una integración entre la mujer sikuri y la tradición. Por ejemplo la A. C. Illariq (1984) y la A.C. Rimaq Wayra (2006) desde sus inicios tuvieron mujeres sikuris, mientras que la A. C. Runa Taki (1980) y la A. C. Rurarccaya (1994) desde sus inicios nunca tuvieron mujeres sikuris. Aquí cuatro conjuntos que nacen en diferentes épocas pero que tienen la misma posición frente a las mujeres sikuris. Esto nos muestra la disparidad de sus prácticas y vemos cómo en los 80 existían ya grupos que integraron rápidamente a la mujer sikuri, y grupos que aún durante la década presente se oponen a esta posibilidad. Sin embargo, podemos tratar de generalizar diciendo que los sikuris de la década de los 80 (por lo menos en sus discursos públicos) se presentan como defensores de la tradición, llegando incluso a la idealización del mundo andino en esta defensa; esto produce justamente la polémica de la mujer sikuri, mientras que los grupos metropolitanos (más aún los no-universitarios) que aparecen en la década de los 90 y 2000, tratan el tema de manera diferente en la medida también en que para ellos “hacer sikuri” adquiere nuevos significados. Por ejemplo, de ser una “actividad cultural de reivindicación” se convierte en una actividad educativa, lúdica, de ocio, esparcimiento, etc. En estos, sus prácticas y discursos (incluyendo al sikuri) se encuentran cada vez más alejados de la tradición y de “lo andino”, estas generaciones expresan nuevos imaginarios y sentidos de pertenencia, propios de una nueva juventud que maneja una multiplicidad de roles y combinación de identidades (Komadina 2001), de identidades múltiples (Romero 2004) y jóvenes polifacéticos (Golte y León 2011).

Con todo esto, en los años 2000 la falsa disociación del tema termina en la nebulosa del ambiente sikuri urbano, y la posibilidad de la mujer sikuri va a depender más de la

²⁶⁴ Los testimonios del CZSM indican que inclusive el tema de la mujer sikuri fue el incidente que inició un conflicto interno que terminaría luego de un par de años en una ruptura institucional, llevando a la formación del conjunto de zampoñas 12 de Mayo que hasta la actualidad no permite la integración de mujeres sikuris.

autogeneración y la potencialidad artística individual antes que de posiciones colectivas. La misma intención de colectivizar el tema da paso a aspiraciones individuales, se trata de un tema de posicionamiento individual e inclusive de aspiración y posibilidad juvenil, urbana y moderna. De esta manera se entenderá por ejemplo que exista “una” mujer que puede guiar o tocar igual o mejor que el varón, pero no será “la” mujer. De esta manera en la actualidad en la mayoría de los grupos metropolitanos (con muy pocas salvedades), la participación de la mujer es altamente libre y posiblemente necesaria en los conjuntos, toda vez que estos cumplen actividades sociales donde la mujer tiene un muy bien ganado espacio²⁶⁵. Por ejemplo es seguro que los cargos de disciplina, tesorería, economía y afines los asuma normalmente una mujer, más aún considerando que una de las debilidades más frecuentes en estos conjuntos es el consumo de licor y con ello el peligro de la malversación económica. La mujer no toma mucho y no debe tomar (es moralmente sancionado), mientras que en el hombre es normal ¿Esto es acaso un mensaje de sobrevivencia también de “esencias” andinas? La mujer tiene una imagen muy bien ganada en los valores de orden, moralidad, disciplina, honestidad, etc.²⁶⁶ También como experta en actividades domésticas del grupo (considérese preparación o repartición de comidas, refrigerios, atenciones, recepción, etc.), las que casi de manera automática asume. Una integrante del CZSM señalaba el año 2008 al respecto que “...la mujer ha adquirido una importancia fundamental, sobretodo en cargos estratégicos de administración de dinero, de bienes o de disciplina. Los dones y habilidades atribuidos a las mujeres para el desempeño de estos cargos, podrían ser un arma de doble filo, en la medida en que, de un lado, adquiere poder; y del otro, se engrandece un rol maternal y doméstico (ampliando la domesticidad a todo el grupo)” (Salinas 2007: 7). De tal manera que el rol femenino de la sociedad peruana parece reflejarse al interior de estos conjuntos, lo cual no tendría por qué finalmente ser raro, malo o bueno.

4) La mujer sikuri en la historia de los sikuris metropolitanos.- El CZSM, primer conjunto metropolitano, contó en los momentos de su inicio con dos integrantes mujeres en 1979 y cuando tocaban sólo la modalidad de sikumoreno. Pero esta participación femenina no tendría mayor fortaleza hasta finales de los 80, cuando una nueva generación de tocadores integraba esta agrupación. Es entonces que este tema se hace escabroso y conflictivo, sobre todo en el momento en que sus líderes empiezan a expresar un férreo discurso de “respeto y revaloración de la tradición altiplánica”. Esto produjo una gran incomodidad entre los integrantes jóvenes, quienes defendieron a la mujer sikuri bajo la premisa básica de la “igualdad de género”. Esta polémica y algunas acciones desprendidas de ella, produjeron un contexto crítico al interior de este Conjunto que –entre otras razones–, llevaría a la realización del I Plenario del CZSM donde se presentaba este tema como uno de los puntos principales a ser tratados; el resultado fue el “triunfo” de la postura por la “igualdad de condiciones y derechos de la mujer”. Pero desgraciadamente este no

²⁶⁵ Es posible que los únicos conjuntos de este movimiento que durante la presente década mantiene la idea de la conservación y respeto a la tradición y por lo tanto la mujer no toca, son la A. E. C. Rurarccaya a la que podemos definir como la expresión del sikuri tradicional de Conima (Puno) y el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo que se define como un grupo de amigos de esporádica actuación.

²⁶⁶ En los años 2000 este fue un argumento muy usado para realizar acciones de cambios en ámbitos como la policía de tránsito: “La decisión de que las policías femeninas prácticamente invadan Lima, de siete millones de habitantes, empezó a implementarse en julio de 1999 y se sustentó en que las mujeres policías tienen una sólida reputación de incorruptibles, y porque era urgente cambiar la imagen ‘corrupta’ de los varones encargados del tránsito”. (Caracol, 25 de octubre de 2012).

fue consensual por el retiro intempestivo y definitivo del CZSM del sector que sustentaba lo contrario y el tema sería recurrente en adelante, alimentado justamente por la constante y mayor presencia de la mujer sikuri paralelo a la presencia también importante de integrantes conservadores²⁶⁷. A inicios de los años 2000 en el CZSM aparecerá la primera guía mujer en la modalidad de sikumoreno (que como dijimos es una modalidad considerada “urbana” y que desde sus inicios ha recepcionado a la mujer sikuri sin mayores problemas) y a finales de la década (en el año 2010) ubicamos a la primera guía mujer en la modalidad de sikuris (modalidad considerada rural, muy tradicional y por lo tanto cerrada para la mujer durante las décadas de los 80 y 90, pero que en los 2000 le permite el ingreso). El CZSM fue el único grupo que planificó sus debates en torno a este tema y en el mencionado Plenario se presentaron dos ponencias contrarias: el integrante Herbert Soto Choquehuanca sustentó las razones del porqué la mujer no debería participar como ejecutante del siku, y la integrante Lourdes Erhuay desarrolló las razones de la integración femenina como ejecutante del siku. A inicios de los 2000 y ante la aparición de una guía mujer en el CZSM se renueva el debate con artículos de Cristina Páucar, Edwin Canaza y Luis Valverde. Pero también la mujer va a enfatizar sus espacios “ganados” desde el inicio, es decir en cargos directivos “relacionados a la mujer” como disciplina, tesorería, cuidado de vestuarios, etc. También participan en menor medida en la disputa de otros espacios aún plenamente masculinos: guiaturas, dirección musical, ejecución de instrumentos grandes (bombos y zampoñas grandes), conformándose una nueva estructura de roles donde cada género recrea sus identidades en plena conjunción de armonía y tensiones. En los años 80, el tema fue tratado también a otras agrupaciones de diferentes maneras. Veamos algunos casos:

Cuadro IX-6
Festividad “Chakana Cruz de Mayo” 1ro de Mayo de 2010 y 2011 (Lima, Perú)

| N° | Conjunto | Modalidad | Procedencia | 2010 | | | 2011 | |
|----|-------------------------|------------|----------------|-------|-----------------|---------------|-------|-----------------|
| | | | | Total | Mujeres sikuris | Mujeres guías | Total | Mujeres sikuris |
| 1 | Unión Juventud Pampilla | Sikuri | Regional * | 28 | 1 | - | 24 | 2 |
| 2 | Josafat Roel Pineda | Sikumoreno | Metropolitano | 26 | 2 | - | 20 | 4 |
| 3 | Expresión Juvenil | Sikumoreno | Metropolitano | 14 | 1 | - | 15 | - |
| 4 | 18 de Julio | Sikuri | Metropolitano | 26 | - | - | 20 | 3 |
| 5 | Wiñaymara | Sikuri | Metropolitano | 34 | 5 | - | 30 | 4 |
| 6 | AJP Lima | Sikuri | Regional* | 26 | - | - | 24 | 2 |
| 7 | Qhantati Ururi | Sikuri | Regional | 24 | - | - | NSP | - |
| 8 | Altiplano Lima | Sikumoreno | Metropolitano* | 15 | 1 | - | 18 | 2 |
| 9 | Qollana Socca | Sikuri | Metropolitano* | 12 | - | - | 14 | - |

²⁶⁷ En vísperas del I Plenario del CZSM se produjo el retiro y renuncia definitiva de casi la mitad de los integrantes del Conjunto (los que sustentaban la postura contraria en el tema de la mujer), estos pertenecían a la generación de los primeros años de los 80, eran los de más experiencia artística y por lo tanto los líderes coyunturales. Fue una ruptura generacional analizado en el capítulo sobre la historia del CZSM.

| | | | | | | | | |
|----|---------------------|------------|---------------|-----|----|---|-----|----|
| 10 | Sentimiento Nuevo | Sikumoreno | Metropolitano | 16 | 1 | - | NSP | - |
| 11 | Rímaq Wayra | Sikuri | Metropolitano | 20 | 6 | 2 | 26 | 10 |
| 12 | CZSM | Sikuri | Metropolitano | 40 | 10 | 2 | 46 | 11 |
| 13 | Wara Wara Waylas | Sikuri | Metropolitano | 20 | 6 | - | 28 | - |
| 14 | Runa Taki | Sikuri | Metropolitano | 16 | 2 | - | 23 | 1 |
| 15 | Illariq | Sikuri | Metropolitano | 20 | 3 | - | 24 | 2 |
| 16 | Zampoñas de la UNI | Sikumoreno | Metropolitano | 20 | 4 | - | 26 | 4 |
| 17 | Nuestras Raíces | Sikumoreno | Metropolitano | 19 | 1 | - | NSP | - |
| 18 | AJP Filial Lima | Sikuri | Regional* | 16 | - | - | 36 | - |
| 19 | Nuestro Rescate | Sikumoreno | Metropolitano | 12 | 1 | - | NSP | - |
| 20 | Tarpuy | Sikuri | Metropolitano | 16 | 4 | 2 | 20 | 6 |
| 21 | A. C. CZSM | Sikuri | Metropolitano | 20 | 2 | - | 13 | 1 |
| 22 | 24 de Junio | Sikumoreno | Metropolitano | NSP | - | - | 10 | 2 |
| 23 | A. E. C. Rurarccaya | Sikuri | Metropolitano | NSP | - | - | 30 | 4 |
| 24 | Cantuta | Sikuri | Metropolitano | NSP | - | - | 26 | 4 |

* Estos conjuntos tienen un carácter híbrido, puesto que presentan una alta confluencia de integrantes de Lima pero además tienen nacimientos, nombres y otros rasgos propios de los conjuntos regionales.

1) La A. C. Illariq (UNMSM) no tocó a profundidad el tema ni originó demasiadas polémicas y optó por que la mujer se integrara con las mismas posibilidades que el varón: “Desde un primer momento Illariq era un grupo mixto porque nosotros considerábamos que la mujer tenía también un papel fundamental en la sociedad, además en nuestro grupo tocaban muy bien su zampoña y eso hizo que se les abrieran las puertas. No tenían mucha fuerza pero rellenaban, apoyaban” (Entrevista 2).

2) En la agrupación Runa Taki se resolvió de manera simple y radicalmente opuesta a la anterior; hizo uso de la concepción de la autenticidad del arte, el respeto a la tradición y de los principios culturales andino-puneños: la mujer no debía tocar, ellas danzaban: “Ni lo discutimos, la mujer no tocaba. Pero creo que la explicación está en que entonces éramos uno de los primeros grupos que había logrado inmiscuirse, vivenciar, asimilar la cultura aymara y buscábamos hacerlo con todas sus leyes con toda su moral; además se mezclaba con el radicalismo de los jóvenes ideológicos. Así, la mujer no tocaba y no tocaba...” (Entrevista 1).

3) Hacia los inicios de los 90 el Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda ya contaba con mujeres como guías artísticos, y presentaba una gran cantidad de integrantes del mismo género. En este grupo que nace en el ámbito escolar, no encontramos el tema de la mujer sikuri como un tema discutible.

4) Hacia mediados de la década de los años 90 aparece una agrupación importante en este movimiento: la A. E. C. Rurarccaya. Esta, pese a que también tienen su asiento social en una academia pre universitaria, cuenta con dirigentes que desarrollan una “renovada” idea de

conservación de la tradición y de las ideas marxistas del arte popular, por lo que hacen un distingo bien claro: los varones tocan y la mujeres bailan. Tampoco se hace trascendental la polémica sobre si la mujer puede o no tocar, aunque expresan ideas como la siguiente: “Pensamos que las agrupaciones deben fortalecer su poder de convocatoria (masculina), creciendo en cantidad de integrantes, y **si una vez producido esto las mujeres quieren incorporarse al grupo de tocadores, pueden hacerlo, pero que lo hagan como conjunto, desarrollando su propio vestuario** y enriqueciendo al sikuri” (p. 156). Pero sobre la ya sucedida aparición de la mujer sikuri se pronuncian: “La incorporación de las mujeres no se va a originar en un deseo muy intenso de tocar (de ellas), sino en la falta de integrantes de las agrupaciones limeñas, para completar una tropa que era reducida se necesitaba de más tocadores antes que de bailarinas, por lo que se las integra como músicos, y con el vestuario de los tocadores que eran varones” (p. 158)²⁶⁸.

En la actualidad, en casi todos los grupos metropolitanos, se puede observar la alta participación de la mujer sikuri, e inclusive en algunos casos se les puede ver integrando en los grupos regionales a manera de apoyo. El concurso Túpaq Katari como la festividad de la Chakana Cruz, concita una masiva presencia de los sikuris de Lima donde se puede medir el nivel de presencia y protagonismo de la mujer sikuri. Nosotros hemos ubicado la siguiente referencia (cuadro IX-6): de los 24 conjuntos participantes en la fiesta de la Chacana Cruz el año 2010, 16 fueron o pueden todavía considerarse metropolitanos, en todos ellos se ha visto mujeres sikuris, pero en sustancial diferencia numérica respecto de la cantidad de integrantes varones, solo dos conjuntos presentaron guías mujeres y una cantidad numéricamente importante de ellas: Rímaq Wayra y el CZSM (no es casual que estos dos conjuntos tengan procedencia universitaria). En los cuatro conjuntos regionales que se presentaron, solo en uno de ellos pudimos ver a una mujer sikuri, en el conjunto Unión Juventud Pampilla (Huancané, Puno), empero los caracteres del desarrollo de este grupo a lo largo de estas dos últimas décadas lo presentan como un conjunto metropolitano (o más bien híbrido), principalmente por la integración de una gran cantidad de jóvenes limeños.

Sin duda que observando el panorama de la mujer sikuri en el movimiento metropolitano podemos hablar de un gran avance de su participación, el mismo que nos señala el nuevo carácter de este. A pesar de ello es posible que la mujer, ya desde otra mirada, y reclamando una excesiva presencia masculina en el sikuri, sigue cuestionando una posible marginada posición, como podemos leer a continuación:

Desde la estructura artística, el cargo de director (máximo rango) mantiene su hegemonía masculina, las guiaturas siguen reservándose generalmente a los varones. En un caso específico, una mujer mantuvo la guiatra durante un breve periodo, este hecho ocasionó críticas negativas y la integrante fue objeto de sorna y comentarios. En unos meses, su propia incomodidad se hizo sentir en su renuncia. Algo similar sucede con la ejecución de la zampoña y bombo a la vez, así como con el uso de la “sanja” (zampoña de mayor tamaño a las comunes), ambos, se reservan la preferencia a los varones más antiguos (es decir, los que tienen más años en el grupo) o aquellos experimentados que “toquen con más fuerza”. En los últimos años, dos mujeres han logrado tocar bombo y sanja (a la vez), aunque ello haya costado la protesta y hasta el retiro de algún integrante varón

²⁶⁸ El libro de edición artesanal *Poderosa fuerza telúrica de los andes: Los Sicuris*, pertenece a Jorge Luis Cotrina Espinoza, dirigente de la A. E. C. Rurarcaya, quien presenta el libro como un pronunciamiento o pensamiento de la agrupación, por ello en la carátula del libro se lee el nombre de este conjunto. El resaltado en las citas son de nuestra intención.

(...) El varón gana respeto, sugiere acciones, y toma decisiones en las esferas más altas, incluso algunas políticas inclusivas o exclusivas hacia la mujer. En este aspecto, el efecto negativo sería el paternalismo, que limita la participación de los integrantes más jóvenes. La mujer, con un costo mayor, gana credibilidad entre los integrantes con la experiencia y los años, esto les permite la reserva de ciertos espacios en la danza, tales como cargar el estandarte o guiar algunos estilos de baile (Salinas 2007: 7).

9.1. Postura 1: La mujer no debe tocar el siku

En primer lugar, el sustento principal del porqué la mujer no debería o no debe tocar el siku, se basa en el punto de vista de la cosmovisión, tradición altiplánica y su estimación. Estos son elementos reinterpretados por los integrantes de los conjuntos metropolitanos en función de su búsqueda constante en los 80: la revaloración y conservación de la tradición, el respeto a la cultura andina y la “búsqueda de la autenticidad y originalidad del folklore.”:

La representación es tan poderosa que es posible rastrear sus orígenes desde las primeras crónicas coloniales y seguir el hilo hasta las observaciones de los funcionarios de ONG, quienes se sienten respaldados por algunos estudios etnográficos importantes. En conjunto el mensaje es único: **la Colonia del siglo XVI y el capitalismo de los siglos XIX y XX alteraron y destruyeron la perfección de un mundo armónico.** Todo aquello que puede manchar la idealización suele atribuirse a la contaminación de costumbres ajenas a la comunidad, producto de sucesivas invasiones simbólicas y reales. A esta visión estática de cultura le corresponde el rechazo a la perspectiva de género, en tanto concepto occidental que no encajaría en la representación de la complementariedad e igualdad sexual de la pareja andina. Y, cuando esta representación devela sus grietas, se intenta demostrar que instituciones modernas, circuitos de comunicación y comercialización en el ámbito campesino son los factores que generan la desigualdad de las mujeres (Barriga 2001: 81).

También y aunque en menor medida se expresará como argumento válido la falencia física de la mujer, toda vez que los instrumentos musicales del sikuri requieren de esfuerzo físico para ser ejecutados; las zampoñas exigen resistencia y esfuerzo del aparato respiratorio, y cuanto más grandes las zampoñas, además de hacerse “más importantes”, son más exigentes. Más aún supone la ejecución de los bombos: portar y tocar el bombo del sikumoreno requiere una gran consistencia física por la forma como se lleva y toca, de igual manera los bombos en el sikuri se tocan conjuntamente con el siku a la vez. Es por eso que regularmente la mujer sikuri se desenvuelve tocando sikus medianos y pequeños como la malta y el chili. También se les puede ver en la percusión menor como los címbalos (“platillos”) y la tarola.

En cuanto a lo primero, se buscó defender la incongruencia de la mujer sikuri partiendo del tema de la tradicionalidad prehispánica donde no se encontrarían vestigios de participación femenina, lo cual se liga a las relaciones y roles de género dentro de la cosmovisión andina. Esta aparece como una categoría ordenadora del mundo andino constituyendo una dualidad altamente complementaria, inclusive se concibe a la estructura del siku “bi-polar” altiplánico un claro ejemplo de ella: el ira/hombre que se complementa con su opuesto arca/mujer. Así también el hombre toca y la mujer danza dando vida a esta armonía artística que es el sikuri: “El dualismo sería un concepto ordenador de la cosmovisión andina: cada divinidad masculina poseía su doble, una réplica exacta que, como en la teoría del espejo, reproduce la imagen como un duplicado,

pero de caracteres y atributos opuestos que sin embargo, se complementan” (Rostworowski 1988). En este sentido la transgresión a la regla sería una evidencia más de la “intromisión del occidentalismo” que, al quebrar este sistema mental estructurado como dice Yenine Ponce (2007), llegó a perjudicar el ámbito comunal, la vida social, el orden, los roles masculinos y femeninos tradicionales.

Esta incongruencia de la mujer sikuri aparecería a plenitud en cuanto se saca a relucir el “verdadero sentido del sikuri”, que es comprendido como “un legado cultural andino milenario y de gran trascendencia (y no una invención artística aislada), cuando es definido como una “forma simbólica que representa las estructuras mentales del hombre altiplánico” (Ponce 2011). Entonces al ser el sikuri un acto social funcional (inconsciente) no es posible ser copiado esencialmente, y el “crear” nuevos elementos totalmente ajenos como la mujer sikuri iría en contra de la concepción primordialista del sikuri y la tradición. Esta idea manifestaría el respeto al sikuri, considerado un ritual de agradecimiento a la madre tierra (Pachamama) por la fertilidad que ella brinda. Es decir, se trata de una expresión artística propiciatoria (Cuentas 1990b). Se dice entonces que la razón existencial del sikuri es el agradecimiento del sexo masculino al femenino, la mujer representa a la Pachamama en esta fertilidad; visto así, y si concebimos a los sikuris metropolitanos como la voz expresiva del sikuri altiplánico, será comprensible sostener que la mujer no debe tocar el siku.

En los grupos regionales no tocan las mujeres y en los conjuntos altiplánicos de las zonas alto andinas tampoco. Esto no puede verse desde el rasero ciudadano o moderno del machismo que muchas veces apunta a creer solamente en que la superación o igualdad de género radica en cuanto rol masculino realiza la mujer. Sucede entonces que la mujer en el campo simplemente tiene otros roles y funciones que vienen desde la historia andina autónoma y luego de la influencia colonial; roles y funciones que involucra lo artístico en la medida en que es totalmente social o colectivo. Luis Valverde hacia finales de los 90 en un comentario dijo: “... allá (en el campo), que la mujer toque el siku y se ponga pantalón les debe ser tan raro y avergonzante como que en Lima un varón baile sikuri y vista con falda”. Este es un sustento fundamental por ejemplo que dio razones a Runa Taki:

En la ciudad los integrantes de Runataki querían mantener esa tradición ancestral. No es machismo, lo que pasa es que la mujer en el campo tiene otra función y no desean tocar. Desde la aparición del hombre andino ellas danzaban, y ellos quieren mantener esa costumbre²⁶⁹.

Veamos también otros argumentos basados en la importancia de la *cosmovisión andina*:

La fuerza fecundadora femenina Pachamama es consecuencia de la fertilidad de la mujer, que ha parido, con la feracidad del terreno agrícola de la tierra. Si la agregamos al hecho del descubrimiento de la agricultura por la mujer, observamos que el altiplánico rinde homenaje, hace fiesta por la fertilidad de la tierra, y al mismo tiempo es un homenaje para la mujer. Por este motivo ella no tañe el siku y lo canta acompañando a los varones...²⁷⁰.

La mujer al soplar utiliza la boca y a través de ella insufla el aire, con el cual se va parte de su vida, por lo que su pecho se vacía de aire y se “seca”; en otras palabras, si la mujer se dedica a la práctica musical pierde su

²⁶⁹ Fuente: <http://www.runataki.com/pdf/Entrevista1.pdf>

²⁷⁰ El poeta puneño Omar Aramayo expuso esta idea en la presentación de la revista Siku/ri, del Centro Universitario de Folklore de San Marcos, el año 2007.

condición de madre, así como su dedicación permanente al hogar, separándose de él, por ello su pecho se “seca” al desligarse de su tarea de alimentar²⁷¹.

La mujer toca el bombo o tinya porque el siku es un instrumento masculino y si así lo haría se masculinizaría y tendría problemas para engendrar o amamantar, una forma de tener los roles claros en el mundo andino, todos iguales, no hay problemas de género. La mujer la acaricia con la pachamama para provocar engendrar se relacionan entre femeninos. Y no toca pinquillos porque es el extremo de la feminización, por ejemplo llenarse de hijos, exceso de fertilización, extremismo, y se supone que todo debe ser equilibrado. La mujer andina es tibia porque es una parte de la pachamama y la mujer citadina es frío. Ellos permiten que haya tocadoras citadinas porque no es su espacio, porque no es parte de su comunidad; por ello la existencia de los conjuntos de mujeres tocadoras no contradice el pensamiento andino donde la mujer no toca (Ponce 2011).

Entonces podremos entender declaraciones como la siguiente:

Los de Folkuni por ejemplo cuestionaban el hecho de que la mujer tocara y se sustentaban casi en mitos que la mujer no puede tocar porque se volvería estéril, por ejemplo; o que sus pulmones no estaban hechos para eso (Entrevista 2).

Ciertamente si nos referimos a la relación de género en el mundo andino pre hispánico encontraremos elocuentes razones para esta diferenciación. María Rostworowski sustenta que en el mundo andino todo tenía un orden, estaba estructurado y que era reflejo de las divinidades o los dioses, los masculinos siempre responsables de los fenómenos naturales y los femeninos cubrían las necesidades del hombre (como la Pachamama): “El varón abría la tierra con la chakitaklla y la mujer deposita el grano, nunca al revés” (Rostworowski 1988: 9). En estas ideas se halla sustentado el denominado “rol de la mujer en el mundo andino”, y de ahí fácilmente se desprende que la mujer en el sikuri baila, ese es su rol. Pero Rostworowski también advierte “que al hablar del tema de la pareja en la etapa colonial tenemos que tener en cuenta la desestructuración que sufrió el mundo andino con el arribo español” (idem) y lo mismo valdría para la actualidad, con el arribo de la modernidad y la globalización. Hasta hace poco la mujer y el hombre andino cumplían roles muy específicos (estamos pensando en la labor agrícola por ejemplo): “El hombre produce y la mujer administra” (Rostworowski op. cit). Pero hoy, sin duda, esta estructuración de roles y funciones viene cambiando en acción y concepción en la dirección centro-periferia, o con la difusión de la “racionalidad urbana”, y más aún con los “nuevos” discursos de género conjuntamente con la celebración de fechas como “el día internacional de la mujer” que muy por el contrario puede ir en la dirección que algunos críticos de la modernidad señalan: “La colonización ha roto el equilibrio hombre/mujer existente en las sociedades tradicionales, promoviendo un machismo vehiculado por la ideología dominante”²⁷².

Pero ¿hasta qué punto es cierto, real o inobjetable la idea que desde la etapa prehispánica la mujer no toca la zampoña? Las evidencias arqueológicas mayoritariamente nos dicen que se trata de un instrumento masculino, sin embargo existen algunas evidencias que generan cierta controversia: Julio C. Tello (1938: 249) presenta una imagen de un ceramio mochica donde señala que el personaje es una mujer. En la cultura Chancay podemos ver unas muñecas aparentemente femeninas con flautas de Pan (Castro 1961). También vemos que en los descubrimientos en la Huaca Pucllana (cultura Lima) se encontró dentro de un fardo de una mujer

²⁷¹ Jorge Cotrina (Op. Cit), a nombre de la A. E. C. Ruraccaya se expresa ampliamente sobre el tema de la mujer en la ciudad y el campo, sosteniendo razones míticas del porqué la mujer no toca la zampoña en el Altiplano.

²⁷² En: <http://www.katari.org/homenajes/mujer.htm>

de unos 60 años perteneciente a la élite Wari, importantes elementos en su ajuar funerario: “... objetos como antaras y vasijas”²⁷³. Más adelante, en la etapa incaica, sí se sabe que la mujer participaba en la vida musical no solo con los cantos sino que, de acuerdo con las láminas de Guaman Poma de Ayala, se observa mujeres tocando instrumentos percutivos (tinyas). Isabel Aretz nos menciona flautas de Pan tocadas por mujeres, y en la actualidad, en las zonas selváticas de Argentina y Paraguay, la flauta de Pan llamada Mimbi-reta es tocada por mujeres. En cambio la tradición occidental señala que la mujer casi no participaba en la musicalidad, era prácticamente una labor masculina; al igual que en el teatro occidental antiguo solo participaban hombres, y si se necesitaba escenificar el papel femenino, eran representados por ellos mismos. Mientras que María Rostworowski nos dice que en el mundo andino había mujeres que cumplían inclusive roles guerreros:

El poder no era un privilegio del varón en el mundo andino: en numerosas regiones existían señoríos gobernados por mujeres curacas (...) Hemos mencionado los dos arquetipos femeninos existentes en tiempos pre-hispánicos y, si bien reunimos más arriba noticias sobre la subordinación de las mujeres, toca analizar a las mujeres que detentaban el poder político y representaban una imagen femenina distinta, la subordinación de la mujer está presente en la mítica Mama Ocllo, mientras el segundo tipo de mujer era el de Mama Huaco, libre, independiente y guerrera (...) En documentos de archivos hemos hallado *coyas* o reinas que poseían tierras propias, tal Mama Anahuarque, que legó sus bienes a sus “sobrinos” y no a los hijos habidos con el Inca (...) Las capullanas no solamente ejercían el poder sino que podían desechar a un marido y casarse con otro. Durante el virreinato continuó la existencia de las capullanas pero, al igual que las curacas, eran los maridos quienes gobernaban en su nombre. La conquista hispana causó un profundo y violento trauma en la población indígena, trauma que repercutió en el trastorno de las estructuras andinas. Las consecuencias a nivel de las clases sociales elevadas fue su casi total exterminio, sufriendo las mujeres de la élite el de tornarse mancebas de los españoles (Rostworowski 1988: 11).

Entonces, no sabemos hasta dónde se puede sostener que la mujer no debe tocar por principios tradicionales, si estas mismas sociedades “tradicionales” como el Altiplano, se encuentran en pleno proceso de re-definición de roles y de sus relaciones de género. Se corre el peligro así de inscribirse en el marco de un mal entendimiento al reclamar derechos e igualdades de la mujer basados en esta idea del opuesto complementario o el derecho consuetudinario, donde “El supuesto ‘andinista’ se ve, pues, elocuentemente revertido por la realidad: no obstante que la división sexual del trabajo es necesariamente complementaria, la subordinación subyace a las explicaciones ideológicas sobre las relaciones entre hombres y mujeres” (de La Cadena 1996: 182). Es decir, la defensa de la tradición, racionalidad, estructuración, ideología y cosmovisión andina que supuestamente establece “sabiamente” los roles del género, puede estar disfrazando más bien la defensa inconsciente de la diferenciación subordinada o marginal de la que es objeto en la actualidad la mujer andina. De esta manera ya son varios los autores que trabajan temas de género (de la Cadena, Barrig, Harvey, Calfio, Velasco, etc.), quienes sostienen el hecho de que muchas veces bajo el pretexto de la defensa de la tradición o la cosmovisión andina, se desarrolla también tipos de marginaciones y formas de violencia a la mujer andina:

El fenómeno de la discriminación se encuentra incluso en el ámbito indígena con el pretexto del respeto a los “usos y costumbres” la falsa idealización del mito del “buen ecológico indígena”, “la complementariedad” y otras figuras creadas igual por hombres para explicar o justificar la subordinación y las relaciones desiguales.

²⁷³ Tríptico de información del museo de la Huaca Pucllana.

El reconocimiento formal del derecho consuetudinario, si bien ha sido un gran avance dentro de las legislaciones nacionales que lo reconocen y respetan “usos y costumbres” tradicionales, se reconoce que ha privilegiado a los varones en acceso tanto a recursos naturales, como a espacios de poder. En varios casos estudiados el derecho tradicional legitima el despojo de mujeres de sus campos, el maltrato psicológico de parte de los comuneros hacia las mujeres violadas por forasteros, de los maridos a mujeres que se les practicó la esterilización forzada, muertes de mujeres no aclaradas, maltratos y hostigamientos a mujeres indígenas líderes, entre otros casos. Pareciera ser que todo el poder que tienen las mujeres indígenas en los ámbitos más bien rituales y religiosos dentro de cosmovisión indígena, se transformara o redujera al momento de relacionarse con los hombres de sus culturas o con gente no indígena (Calfio y Velasco 2005: 04).

Luego se encuentra el argumento de la limitación física (fisiológica) de la mujer para la ejecución del siku. Por lo menos en el caso del CZSM no ha sido un argumento esgrimido formalmente sino de manera mediática, soterrada o vulgarmente en discusiones o reuniones informales (en los bares por ejemplo), pues este argumento sí supone una abierta marginación sexista. Pero a todas luces el rechazo seguía siendo por el “ingreso de la mujer a un ámbito exclusivamente masculino”. Ciertamente el protagonismo de la mujer en el sikuri no solo se encuentra supeditado a su talento para la música, sino en la práctica cotidiana cuenta mucho la resistencia o fuerza física para tocar, allende que en general es requisito indispensable la fortaleza física para tocar cualquiera de los principales instrumentos de un conjunto de sikuri (sikus y percusión) y el hecho de que el que toca más fuerte y más tiempo obtiene cierto “prestigio” en el conjunto. Esto sin duda, en muchos casos, ha sido confirmado por la emergencia excepcional de mujeres que han demostrado fortaleza física y virtuosismo musical. Y aunque no sea el tema de fondo, se sabe que en general las mujeres mayoritariamente demuestran dificultad para tocar en simetría (de fuerza y duración) con los varones, y esto es importante si consideramos que al momento de tocar se desarrolla una especie de competencia al interior del conjunto, principalmente entre pares o parejas de tocadores y luego unos con otros. Esta musicalización, sobre la base de la competencia entre pares, es trasladada luego al frente exterior a lo largo de las competencias formales en los concursos, o más aún en cualquier evento que termine con “cacharparis”, es decir “contrapunto” o “topamiento” entre conjuntos. En este momento todos los integrantes esperaran que el compañero complementario a su siku responda fuerte y por más tiempo. Esta competencia intergrupal es muy significativa para el conjunto y, por lo tanto, todos pugnarán por tocar por más tiempo y más fuerte que el otro²⁷⁴. Para paliar esta falta de fuerza en las mujeres, principalmente en aquellas que se inician en el sikuri, se les otorga el siku pequeño (chili o suli). Esto nos lleva al argumento que fuerza y resistencia para tocar el siku sustenta los criterios utilizados para la realizar la distribución y funcionalidad de los sikus en los grupos tradicionales:

El dualismo como un principio clasificatorio que ordena todo... No es sólo la parte dual complementaria, sino hay tres tipos de dualidad: la concéntrica (organización social), la diamétrica (espacios geográficos como hanan y hurin) y la triádica o dualismo dialéctico que considera tres elementos, dos elementos opuestos como femenino y masculino y el tercero que es el equilibrio, el equilibrante (es liminal), el que se masculiniza o se femeniza de acuerdo a lo que se requiera en el momento. Por ejemplo la triada sanja (abuela), malta (joven) y

²⁷⁴ Lo característico de los grupos de sikuris es que tocan en grandes números de integrantes, de manera continua y repetitiva, fuerte o queriendo ganar alta sonoridad (importante en la competencia con otros grupos) y extensamente, durante bastante tiempo (a veces pueden ser horas de ejecución sin parar, más aún en competencias).

suli (niña). Esto pasa con el bombo: “la caña soy yo y el bombo mi corazón”. El bombo es el *sonqo* latido vida y circulación (Ponce 2011).

Entonces el reclamo femenino que parte de la “marginación” o subordinación, olvida que el sikuri aparece y se masifica como una actividad artística tradicionalmente masculina, no solo del punto de vista del esfuerzo físico, sino del carácter social de un conjunto musical (como la bohemia que la acompaña tradicionalmente) y del movimiento desarrollado por la mayoría de estas agrupaciones que son –por así decirlo– nocturnales. Recorren zonas alejadas, peligrosas y a altas horas de la noche, y toda vez que una actividad principal es la participación en fiestas tradicionales, el consumo de licor es obligatorio empezando porque es la mejor atención que se puede recibir y ofrecer. Además se encuentra el hecho de que el mejor estatus al interior de un conjunto se adquiere al ser “antiguo”, lo que muy complicadamente una mujer logre superar pues tarde o temprano las labores profesionales o el matrimonio, y por consiguiente los hijos, muy probablemente la alejen rápidamente del conjunto²⁷⁵. Juventud y espacios masculinos (machistas) van a estar presentes en el tema en la medida en que los espacios donde se realizan los sikuris simbólicamente son varoniles, lo que muy posiblemente no sea del agrado de la familia de una joven. Por ello puede ser que sea el mismo varón quien reclame su espacio cuando la mujer desea estar entre ellos. Por lo tanto en el campo como en la ciudad el espacio del sikuri como realización artística y social no se presenta muy favorable para la mujer:

Finalmente podemos aclararnos el porqué de la exclusión femenina del mundo de la música andina y del sikuri en particular: la música es un instrumento de difusión y de combate que es practicado por grupos de personas que por lo general van a tener una vida errante y van a desplazarse de un lugar a otro, empleando periodos largos de tiempo. Un ejemplo de ello nos refiere Arcadio Calderón cuando los sikuris del conjunto Q’hantati Ururi viajaron a Lima, al prolongarse por largo tiempo su ausencia de sus seres queridos y de sus hogares, motiva que sus mujeres suban al Calvario de Conima para implorar que sus esposos lleguen sanos a casa (...) quien se queda en casa mientras el esposo estaba ausente tocando es la mujer, ella cuidaba los sembríos, el ganado y a los hijos, por ello no debía alejarse del hogar y mucho menos ejecutar este instrumento musical (Cotrina s/f).

La postura del “no” también desarrolla argumentos que se contraponen a los actuales discursos de “reivindicación de género” que en el medio urbano y en todos los ámbitos de la vida cultural citadina no parece tener oposición. Puesto que el hecho que la mujer baile y el hombre toque, no supone condiciones de inferioridad ni subordinación, es decir, la igualdad de género no puede ser vista en función de que la mujer adquiera o incursione en los roles masculinos, sino el de valorar los tradicionales roles de la mujer. Yenine Ponce (2011) argumenta desde esta posición la reivindicación de la mujer: No se trata de ser menos o más al tocar o no tocar, se trata más bien de respetar y valorar los roles tradicionales femeninos. Lo escrito por David Legua, líder de los sikuris 12 de Mayo, puede argumentar también muy bien esta posición:

... ni las mujeres ni los hombres **pueden buscar su realización personal o igualdad de género tocando el siku**. Eso es encubrir una postura machista a ultranza pues hacer lo que hace un hombre no hace igual a una

²⁷⁵ En los conjuntos metropolitanos es más común ver a los jóvenes seguir en esta actividad a pesar de los años (ya en su madurez) pero no así a las mujeres, quienes se alejan de esta actividad por muchos motivos, entre los que se encuentran motivos laborales y luego hogareños. Un papel importante que hace al varón perdurar más en este ambiente es que las actividades de los sikuris son seguidas casi siempre por momentos de fiesta y licor

mujer. Aquí el problema es de actitud frente a la vida y a los retos trascendentes en la economía, en la sociedad, en la política, en el trabajo y también en el arte, pero para ello no es necesario deformar legados y tradiciones históricas. Nosotros hemos tenido compañeras y muchas que han participado en el CZSM cuando lo integrábamos que incluso han sido directivas con labores importantes y jamás han tenido necesidad de tocar para sentirse “iguales” a los hombres²⁷⁶.

5.2. Postura 2: La mujer sí puede tocar el siku

Los argumentos a favor de la mujer sikuri se encuentran basados o pensados principalmente en el discurso de la “igualdad de género”. Esta tendencia toma mucha fuerza desde mediados del siglo XX y es pensada básicamente en la reivindicación de los derechos de la mujer en función del varón. El discurso inicia prácticamente con la separación, distinción o eliminación del uso de la terminología genérica de “hombres” (para llamar a los dos géneros), se encumbra con la aparición de diversos movimientos llamados “feministas” y también apertura un nuevo tema para el estudio de las ciencias sociales²⁷⁷. Esta perspectiva desarrollada desde los centros urbanos hacia la periferia, se alinea más contra el “machismo” y por ende contra la “marginación femenina” en distintos tópicos como el económico, el social y el cultural: empleo (oportunidades), respeto (violencia), derechos ciudadanos (educación, votos), violencia simbólica (concepción de la mujer misma), etc:

Entre los cambios más significativos que ha experimentado el Perú en las últimas décadas, se encuentra el nuevo y múltiple rol de las mujeres en la sociedad y en la política. Sin duda, esta transformación en las relaciones sociales no es una novedad privativa al Perú, sino más bien corresponde a los grandes cambios ocurridos en el mundo en el último cuarto de siglo. Sin embargo, la experiencia peruana es ejemplar por la rapidez con la que se suceden los cambios y por la persistencia de rasgos tradicionales y arcaicos que conviven con la vorágine de la modernización tardía del país (...) En efecto, a nadie sorprende que las mujeres desempeñen funciones de ministras, embajadoras, funcionarias, empresarias o banqueras. La presencia de las mujeres en posiciones de poder y liderazgo es creciente y, en el sentido común de la población, esta es una realidad aceptada. Entre las explicaciones históricas del fenómeno de la emergencia femenina en la vida pública se encuentra, en primer lugar, el proceso de modernización nacional que ocurre en la década de 1950 y que modifica sustancialmente las condiciones de vida de la población. La ampliación del sistema educativo, del mercado laboral y de los servicios de salud, promueven en las siguientes décadas, la progresiva salida de un sector importante de mujeres del ámbito doméstico y su ingreso a las universidades o al trabajo, se posterga la edad de unión de las parejas, disminuye el número de hijos y, en general, se trastocan los tradicionales patrones de socialización femeninos. La década de 1990 es tributaria de esa revolución modernizadora. A ella se suma la acción persistente del movimiento feminista que, a lo largo de la década pasada, contribuyó a abrir los espacios de expresión de las mujeres (Blondet y Oliart s/f: 37).

Pero el contraste es que muchas veces este discurso de “reivindicación de la mujer” o el tema de “la igualdad de género” es que viene desde la racionalidad urbano u occidental a manera

²⁷⁶ Correo electrónico de David Legua Barreto (2010), ex integrante del CZSM y actual líder de los Sikuris 12 de Mayo. El resaltado en negrillas fue realizado por él mismo.

²⁷⁷ El tema de género “Alude a la construcción cultural de la diferencia sexual. Los estudios de género se han desarrollado como una perspectiva ligada al movimiento de emancipación femenina, desde investigaciones centradas en los ‘estudios de la mujer’, hasta constituirse en una perspectiva transversal, que involucra reflexiones sobre los sistemas de género y su relación con otros sistemas clasificatorios (clase, parentesco, raza, etnia, generación), abarcando el análisis de las representaciones y categorías que se establecen sobre masculinidades, feminidades y la sexualidad”. En: www.cholonautas/biblioteca

de un proyecto homogeneizador, trasgrediendo muchas veces concepciones particulares y por demás importantes como el de la tradición andina, donde “la diferenciación entre géneros es muy marcada y puede notarse por ejemplo en la diferencia de roles, de vestimenta, de tareas y actividades definidas como femeninas y masculinas” (Calfio y Velasco 2005: 03). Lo que no necesariamente significa marginación o subalternidad femenina como se reclama:

Opiniones de mujeres indígenas coinciden en que no solamente se trata de fomentar ciertos tipos de autonomía y espacios de poder propios, o acceso a recursos y tecnologías que hasta ahora solamente acceden los hombres, hay coincidencia en algunos sectores en afirmar que la búsqueda debiera estar orientada principalmente a “reestablecer el equilibrio principal entre los géneros”, poniendo en práctica los desvanecidos principios de reciprocidad y complementariedad entre hombres y mujeres. Es una demanda de las mujeres indígenas que la perspectiva de género (como la manejan desde el movimiento feminista) “parta del reconocimiento y respeto de la multiculturalidad e interculturalidad”. **Así mismo las mujeres indígenas de cosmovisiones basadas en la dualidad (culturas aymara, quechua y maya por ejemplo) entienden la equidad de género dentro de la complementariedad armónica de hombre y mujer, no dentro de una autonomía de género o superioridad de un sexo sobre otro**²⁷⁸.

Sin embargo, la mujer en los andes, con y desde todos estos conflictos y diferencias de discursos y formas de entender la “igualdad de género”, ha ido formando una propia acción social o manifestación fémina de sus roles en la sociedad y sus diversos aspectos. En el caso específico de las danzas tradicionales por ejemplo, el rol de la mujer se ha ido reformulando a lo largo de estas dos últimas décadas con la incorporación progresiva de las mujeres en danzas tradicionalmente masculinas. Ingresan primero disfrazándose o “masculinizándose”, luego abriendo momentos para expresar su feminidad, para más tarde formar bloques exclusivamente femeninos. Inclusive suelen intervenir en los campos masculinos desde esta nueva expresión del género: *lo unisex*.

A Jhony Meza, integrante fundador del conjunto Qhantati Markamasi, grupo que ha tenido la mayor cantidad de mujeres sikuris en los años 80, le preguntamos el por qué esta agrupación nunca se había cuestionado la participación de mujeres sikuris. Nos respondió categóricamente: “Porque nosotros no éramos regionales, no era nuestra cultura, nosotros éramos un grupo nuevo y diferente”. Mientras que a la misma pregunta sobre el proceso totalmente contrario, es decir por qué en RunaTaki nunca tuvo ni habría permitido mujeres sikuris, Dimitri Manga integrante y uno de los líderes de ese conjunto, nos respondió también categóricamente: “Desde el principio y por principio nuestra idea era parecernos lo más posible a los sikuris tradicionales, y si se podía a los más tradicionales, y eso pasaba por no tener mujeres tocadoras”.

En un punto intermedio citamos lo que Javier Barrial, ex integrante de la A. C. Illariq, nos respondió sobre la misma inquietud: “En el caso de la mujer, el problema era no hacer todo lo que hacen los grupos regionales hacían, pues nuestro contexto era diferente y podíamos hacer otras cosas, crear nuestras propias melodías, es decir cosas que expresen nuestras contradicciones urbanas. El problema creo que era romper nuestro cordón umbilical con Puno, si ya habíamos aprendido a caminar entonces nos tocaba seguir adelante, en ese sentido la mujer sikuri era nuestra propuesta”. Entonces la aprobación o negación de la mujer sikuri en el medio metropolitano naciente, pasaba por la concepción a priori que sobre el arte andino tenía el conjunto.

²⁷⁸ El resaltado es nuestro.

Pero si la mujer sikuri emerge en estos grupos ciudadanos reclamando “derechos de igualdad”, tenemos que suponer que se considera “el bailar” subordinado “al tocar”, por lo que el ingreso al rol sikuri implicaría un “ascenso”. Justamente esta nueva concepción, para los defensores de las “estructuras mentales andinas”, no sería sino una “concepción urbana de lo andino” y por tanto una tergiversación de la tradición. Pero el hecho de tocar el siku, en el caso metropolitano, no obedeció a una búsqueda de superación femenina, es decir, no existió una actuación racional pensado en lo reivindicativo. Fue motivado sobre todo por el gusto, por el atractivo de la zampoña. Y el argumento de la *igualdad de género*, nació más bien en contra de la “marginación” o “agresión” desarrollado en algunos momentos y conjuntos por parte de sus líderes masculinos quienes, basados en el discurso de respeto a la tradición, cuestionaron la participación y existencia de la mujer sikuri.

La aceptación de que la mujer toque sikuri, más que en el discurso de reivindicación de derechos, se sustenta en el hecho que este movimiento metropolitano es en esencia urbano moderno, donde participaciones e identidades juveniles se hallan “hibridizadas”. Es decir, se trata de un fenómeno juvenil y ciudadano. De esta manera la mujer sikuri no es una novedad ni es cuestionable en los grupos o talleres culturales urbanos modernos, incluyendo el Altiplano, donde hace rato la relación mujer-música ya ha saltado la relación excluyente antes existente. En ese sentido por ejemplo no se hace novedoso el hecho de que existan en los “talleres” o “escuelas” de chunchos antaristas (o chunchos de Huanta) una participación de jóvenes mujeres y niñas. Tampoco causan mucha sorpresa las mujeres guías en los sikumoreños de Puno (Fig. 98). Con esta contundencia, en estos últimos años, las posiciones más radicales han aceptado esta presencia y los cuestionamientos van solo por el lado de ver las formas de esta participación. Por ejemplo, Jorge Cotrina (Op. Cit), del conjunto metropolitano Rurarccaya, dice: “Pensamos que las agrupaciones deben fortalecer su poder de convocatoria, creciendo en cantidad de integrantes, y si una vez producido esto las mujeres quieren incorporarse al grupo de tocadores, pueden hacerlo, pero que lo hagan como conjunto, desarrollando su propio vestuario y enriqueciendo al sikuri”. En todo caso la polémica y confusión se presentan justamente en el momento en que se intenta articular discursos que acoplen la pervivencia del “orden andino” con procesos sociales actuales.

En el caso de Puno, en la medida en que encontramos “varios altiplanos” (urbano, semi rural y rural), desde hace algún tiempo la mujer sikuri se viene manifestando en dos claros ámbitos: 1) En los ámbitos escolares, como experiencia en la educación artística entre los alumnos acompañados del discurso de fortalecimiento de identidad, también en cursos de capacitación artística a nivel de la educación. 2) En conjuntos mestizos ciudadanos, que son organizaciones de “trabajo cultural” donde es muy difundida la participación de niños y mujeres, lo que no es común en los grupos tradicionales. Estos conjuntos nacidos e influenciados por el modelo de la AJP, tienen las mismas características que los metropolitanos, es decir son grupos de arte libremente organizados y que pautan sus existencias a manera de “trabajos culturales”.

En este sentido, es posible que en el Altiplano la aparición y desarrollo de la mujer sikuri no solo vienen tomando forma, sino que vislumbran un propio desarrollo. Punto máxime de esto ha sido la participación del conjunto de mujeres del colegio José Antonio Encinas de Yunguyo que, como ya manifestamos, presentaron un conjunto de zampoñadas conformado en su totalidad por mujeres. Este inicio, aunque aún incipiente y esporádico, posiblemente signifique la reconstrucción de nuevos procesos en la relación de géneros dentro del sikuri altiplánico.

En el caso del movimiento regional existe una resolución rápida al respecto. El respeto consciente a la tradición predomina y la mujer no toca, además en la mayoría de casos que hemos encontrado, ella no desea, no es parte de sus expectativas. Es decir, los conjuntos regionales no tienen mujeres sikuris debido a que su juventud femenina no se interesa en el tema, y no porque los hombres de estos conjuntos se opongan a ellas. Este desinterés creemos que es debido a la vigencia de normas heredadas respecto al orden de las labores y que son símbolos de género femenino, por ejemplo: lavar, barrer, coser, etc., consideradas labores femeninas. Mientras que cavar, martillar, etc., son labores masculinas. Por ello, ante la pregunta del “¿Por qué no tocas?”, las diversas respuestas de las mujeres del ámbito regional (forzadas o largamente pensadas) fueron o son: “vergüenza”, “no me interesa”, “no me gusta”, etc. A esto se suma las nuevas y atractivas alternativas culturales que les brinda la ciudad y que las aleja de sus “nichos culturales” sin ocasionarles ningún reproche.

En contraste, juventudes de orígenes no altiplánicos en Lima sí participan en estas prácticas culturales, más basadas en los “gustos” y la “novedad”; será por ello que también es regular o normal su radical alejamiento futuro. Se comprende entonces fácilmente por qué un gran número de mujeres sikuris en los conjuntos metropolitanos, que por supuesto están alejadas o nada tienen que ver con la tradición altiplánica, son atraídas por estos peculiares conjuntos.

Sin embargo, en el caso altiplánico, se observan salidas a la participación de la mujer sikuri ante un hecho innegable: esta desea participar como tocadora del siku. En los contextos rurales se busca diferenciar esta participación vistiéndola con el vestuario femenino rural (polleras), mientras que en las zonas urbanas, en los casos de los sikuris o sikumoreños, usa el vestuario de la “tropa”. Cuando se inició la polémica de la mujer sikuri en Lima, todavía no existía ni visos de este tema en el Altiplano, pero en la actualidad la mujer urbana puede manifestar sus gustos artísticos también en estos espacios anteriormente reservados exclusivamente para los hombres, mientras que en las zonas altamente rurales o indígenas, el patrón tradicional de mujer en el baile sin disfrazarse de varón, y varón en la música, se sigue conservando rígidamente.

9.3. El vestido, la vestimenta en las mujeres sikuris.

La discusión sobre la mujer sikuri ha sido en realidad tan gravitante que se ha incluido en las discusiones el tema de su vestido: en el caso metropolitano, durante los momentos de ejecución, la mujer no manifiesta su feminidad, sino se encuentra “masculinizada”; de esta manera se puede decir que ella tendría un doble disfraz: primero de “varón” y luego – conjuntamente con el de varón– el “de sikuri”. Pero las veces en que la mujer sikuri metropolitana ha visitado Puno (desde inicios de los 80), los grupos altiplánicos las han recibido bien, han sido invitadas a tocar el siku con ellos y esto les ha valido destacar frente a sus coterráneas. En los casos de los distritos altiplánicos donde se practica la zampoñada, hemos visto que a la mujer sikuri llegada desde Lima o proveniente de sus mismos lugares se la diferencia claramente en el vestir: a mediados de los 80 participaron con el conjunto 10 de octubre de Yunguyo dos mujeres del conjunto Qhantati Markamasi, quienes nos dicen vistieron de manera diferente al varón. A mediados de los años 90 en Ilave don Plácido Maquera del Conjunto Motorizada les puso otros trajes a las dos mujeres que habían ido desde Lima. Desde el año 2008

se presenta en el concurso de “Tata Pancho” el conjunto femenino del colegio Encinas en su mismo distrito (Yunguyo); todas visten con el traje típico de la mujer de la zona.

Pero las veces en que hemos visto mujeres participando en los conjuntos de sikumoreños de la ciudad de Puno, estas visten igual que los hombres: a mediados de los años 2000 el legendario conjunto Mañazo recibió a una mujer sikuri proveniente del CZSM, a quien le permitieron que vistiera igual que todo el conjunto masculino; pero ya para el año 2010 este conjunto había elegido una guía mujer proveniente de su entorno. El año 2013 el conjunto de sikumoreños “K’alacampa” de Chucuito se presenta con dos mujeres como guías vestidas al igual que los demás varones.

Entonces el Altiplano reaccionó y reacciona de manera indistinta ante la aparición de la mujer sikuri que llega desde la capital limeña desde los años 80 y luego nacida en sus mismos contextos. En las zonas rurales andinas el patrón principal para diferenciar el género viene a ser la ropa (la falda y el pantalón), y esto es reproducido para diferenciar a la mujer que desea tocar sikuri pues se entiende que ella está incursionando en una labor tradicionalmente masculina, por ello observamos que muchos conjuntos, principalmente los de las zonas rurales, las visten con la ropa tradicional de la mujer campesina. Sin embargo, en Lima la mujer sikuri metropolitana se ofende en cada diferenciación que se le hace, por ello ni se intenta (ni ellas buscan) vestir de manera diferente del varón. Además se encuentra la idea de la “estética del grupo” (visión propia de los grupos ciudadanos y que marca nuevas formas de entender la identidad) por lo que se acepta el vestuario único, ellas no buscan imponer un vestido femenino característico de la ciudad. En este caso las mujeres prefieren identificarse como sikuris (“se masculinizan”) y buscan allí su aceptación femenina tratando de ser igual o mejor que el varón que toca al lado. El vestido no es un problema esgrimido por las mujeres sikureras metropolitanas, es decir tocar femeninamente es más bien una diferenciación que no aceptan pues la “igualdad” de género les significa vestir igual que los varones. Es determinante la influencia del vestido cotidiano en la juventud limeña, simbolizado por lo unisex, cuyo mayor símbolo es de seguro el pantalón jean. Es por esto que en la actualidad no es raro ver integrantes varones tocando el sikuri con aretes, ganchos o vinchas; prendas que durante casi todo el siglo XX fue un símbolo exclusivamente femenino. Sin duda que el vestido es un elemento modulador, exterioriza el género, expresa el contexto histórico, simboliza el gusto e indica el poder adquisitivo. Es normal entonces que en los sectores rurales exista todavía una gran diferenciación del género basado en el vestido, y basen en este la diferenciación entre el hombre y la mujer sikuri.

En la actualidad, procesos aún más novedosos que en los primeros años 2000, podemos verlos en el escenario altiplánico: el año 2010 una mujer sikuri proveniente de los conjuntos metropolitanos se presentó tocando (y cuasi guiando) con el conjunto de sikuris Los Aymaras (Base Lima) en la fiesta de la Cruz de Mayo en Huancané, lo cual causó mucha sorpresa entre los asistentes puesto que se trataba del ingreso de la mujer sikuri a un escenario todavía inexplorado o negado para la mujer: los sikuris del lado norte del lago, los de la modalidad del “sikuri mayor” y a los que estamos acostumbrados a señalarlos como “los más tradicionales y campesinos”. Su participación fue al frente de la “tropa” y vestida tan igual que los varones. Otro: el año 2012 una integrante del CZSM tocó en el conjunto 10 de Octubre “Los Viejitos” de Yunguyo, donde tradicionalmente distinguen a las mujeres vistiéndolas de mujer campesina y no de hombre; esta

vez ella pudo elegir vestirse con la ropa (del varón) que usa todo el conjunto, pues es el formato que se usa en los conjuntos metropolitanos²⁷⁹.

En todo caso una lectura rápida nos dirá que “la mujer sikuri ha llegado para quedarse” realizando algo que resultaría escandaloso en los 80: “romper con las costumbres”. Lo dicho por un antiguo integrante de la Asociación Juvenil Puno de Lima (AJP Lima) expresa también el actual panorama:

En los grupos metropolitanos ya nadie discute si la mujer puede o debe o no tocar, que ellas tocan ya es un hecho y nadie ni la AJP ni los grupos en Puno pueden ni deben cuestionar. En los regionales hay voces de alerta de intenciones de hacer tocar a la mujer, algunos lo hacen, otros respetan todavía la tradición, igual que en Puno; ya hay grupos que dejan tocar y otros todavía no, resisten. Pero lo que es real es que la mujer en todos los espacios quiere tocar; ahora que sus grupos o tales o cuales grupos lo dejen o no tocar, es otra cosa. En la AJP la mujer no tocó y no toca²⁸⁰.

Re interpretaciones y discusiones en torno a la mujer sikuri.- Como vemos, el tema de la mujer sikuri aparece como consecuencia de este novedoso y complejo desarrollo de los conjuntos metropolitanos y toma un matiz conflictivo en cuanto este movimiento interactúa también con los sikuris regionales y altiplánicos; con la inconsciente práctica de un diferente movimiento urbano de sikuris junto a su principista decisión de trabajar por la revaloración del sikuri. De este último se desprende la búsqueda de la autenticidad y legitimidad vía la mantención de las costumbres, por ejemplo, “que la mujer no toque”. Todos estos elementos enmarañados y mal entendidos conllevan a la aparición de este tema tedioso, apasionado y recurrente a lo largo de la historia de este movimiento, justamente como resultado del carácter intrincado de estas nuevas agrupaciones, que oscilan entre ser movimiento nuevo urbano distinto y como parte del ya existente, conjuntos que deslindan con los regionales y luego se identifican como parte de ellos, inconscientemente unas veces y consciente otras.

Por ello en un inicio creíamos –junto a Luis Valverde (1999)–, que esta polémica tenía sus orígenes en cuanto la ubicación y el carácter del conjunto no se hallaba definido: “... el problema de la mujer en el caso específico de las agrupaciones universitarias tiene sus raíces principalmente en el hecho de que el integrante de entonces no profundizó acerca de cuál debía ser la función de un conjunto universitario de sikuris. Sabía que debía difundir esta ‘nueva’ expresión en todos los escenarios posibles pero nunca con real conciencia de que ‘eran en el fondo’: si herederos del legado altiplánico o una nueva forma de expresión del siku” (p. 06). Una exigencia básicamente difícil en un medio cultural heterogéneo y de masivas prácticas híbridas. Un contexto donde todos los argumentos sobre la mujer sikuri podían coexistir mezclados o paralelos, y ser válidos de uno o de otro lado. Así el tema de la mujer en los conjuntos de sikuris fue de adquisición de derechos, de igualdad de género, de discriminación, de renovación de ideas, de conservación y renovación de tradiciones, de redefinición de roles y de lucha de la mujer. En medio de estas polémicas “racionalizadas” la mujer sikuri o más exactamente la mujer sikuri

²⁷⁹ Otros casos no detallados es la participación de algunas mujeres del conjunto Kunanmanta con el conjunto de sikumoreños de la ciudad de Puno, Zampoñistas del Altiplano, a mediados de los años 80, que al parecer también vistieron al igual que los hombres.

²⁸⁰ Entrevista a Roberto Aguilar, integrante de la Asociación Juvenil Puno (AJP). “Encuentros de sikuris Túpac Katari, rescate ancestral. Historias de desarraigos.” Bruno Medina Enríquez, para el diario Los Andes de Puno 12/12/2010.

urbana emerge y se masifica como parte de las prácticas híbridas que ya se venían desarrollando en las ciudades de finales del siglo XX. Casi siempre los procesos sociales son incontrollables, por más conversatorios y disposiciones que se hagan sobre ello, y finalmente se les termina dando la razón; en este caso la mujer sikuri o sikurera es hoy una realidad y se muestra con visos a seguir expandiéndose. De esta manera, el nuevo ambiente cultural, social y hasta político de Lima apostó por la mujer: la desinhibición, su alejamiento de la tradición, la formación de nuevas expectativas, el boom del unisex, y hasta los discursos políticos de reivindicación que pedían la relevancia del papel de la mujer, más aún en los partidos políticos de extrema izquierda.

Sin duda que a lo largo de estas tres décadas del movimiento metropolitano los espacios de participación de la mujer se han ampliado, al punto de no ser extraño observar a mujeres en puestos de alta importancia artística y organizativa, así como finalmente será cada vez menos sorprendente la formación de conjuntos femeninos de sikuris²⁸¹. Ya algunos atisbos de esto van apareciendo en los lugares considerados “tradicionales” u “originarios” donde el sikuri viene siendo extraído de su morada original hacia nuevos sectores urbanos y educativos²⁸². Es posible que esta tendencia nos haga entender contundentemente cuán dinámicos son estos espacios y que los roles y concepciones sobre el género son también reformulados por las nuevas generaciones.

Tengamos en cuenta también que el origen de este enrevesado tema se encuentra en el ingreso del sikuri a nuevos ambientes culturales (educativos, turísticos, comerciales, políticos, etc.) de mano de los grupos metropolitanos. Estos movilizan al sikuri a un escenario más amplio, urbano, diverso y muy heterogéneo (donde incluso la moda pasajera o el gusto simple va a ser razón válida para formar parte de un grupo de sikuris). Es expresión del nuevo tránsito de la cultura popular en la ciudad de Lima donde confluyen desarrollándose múltiples y diversas culturas provincianas. En este nuevo escenario es donde los grupos de Lima reciben una importante participación de mujeres, las cuales se enrolan como danzarinas y también como ejecutantes del siku sin causar “conmoción o extrañeza” en los expectadores limeños, pero sí en los ámbitos migrantes y altiplánicos²⁸³. A decir de muchos entrevistados que avistaron el ingreso de la mujer como tocadora del siku, se debió y se permitió rápidamente por la necesidad y ausencia de “tocadores” (hombres) en los grupos de Lima y además porque entonces “nadie le veía nada de malo”. Creemos que las mujeres en Lima participan y se integran fácilmente a los sikuris en la medida en que sus motivaciones e imaginarios (su socialización) nada tenían que ver con la cultura altiplánica y una constante nueva búsqueda de estos nuevos limeños los ha encaminado por distintos tránsitos a la vez, es decir han desarrollado prácticas híbridas en gran parte como una forma de enfrentar a un medio cultural muy conmocionado, como fueron estas últimas tres décadas en especial para la juventud. El argumento de respeto a “la tradición altiplánica” va parecer muy extraño, además aparece muy esporádicamente en ciertos momentos

²⁸¹ En Lima a los conjuntos de sikuris José María Arguedas, Takimarka y Rímaq Wayra (muy relacionados a la UNMSM) se les ha observado regularmente con guías mujeres en las modalidades de sikuri, lo cual es un hecho muy peculiar considerando que se trata de una modalidad altamente tradicional.

²⁸² Ya hemos mencionado como ejemplo la presentación del conjunto de mujeres escolares del colegio José Antonio Encinas de Yunguyo (Puno) en el 2008, durante el concurso tradicional del distrito durante las fiestas de “Tata Pancho”. Ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=-TdCkpzC2LM&feature=related>

²⁸³ La presencia de la mujer tocando el siku ha causado extrañeza en las colonias de migrantes puneños y más aún en el Altiplano mismo, ocasionando diversas reacciones como extrañeza, crítica y bienvenida. En la actualidad no solo es cada vez menos sorprendente este hecho, sino que ya se puede observar mujeres altiplánicas formando parte de estas agrupaciones. El año 2012, en la festividad Virgen de la Candelaria, observamos a dos mujeres guiando en el conjunto de sikumoreños K'alacampana de Chucuito.

de discusiones grupales y no se encuentra presente cotidianamente. Muy por el contrario, se hace sentir más como un argumento ideológico de oposición a la mujer sikuri o como ciertas alocuciones pro indigenistas, sin mayor aceptación en el colectivo metropolitano, más aún lejano del universo de las relaciones intersubjetivas donde se engendra y se construye el movimiento.

En realidad el tema de la mujer sikuri no fue polémico en ningún momento del nacimiento y crecimiento del movimiento, puesto que paradójicamente cada conjunto resolvió a su manera el tema: Runa Taki no permitió mujeres sikuris basado en el discurso de “parecerse lo más posible a los originales”, mientras que Qhantati Markamasi fomentó el desarrollo de la mujer sikuri en la medida en que se sabía “diferente a los conjuntos regionales y altiplánicos”. Fue en el CZSM que el tema se volvió altamente discrepante, más aún por el contexto en el que se empezó la discusión: crisis interna que terminó en una división del conjunto. Muchos testimonios de la época recalcan que el “tema de la mujer” fue solo el pretexto para desahogar las discrepancias que ya se habían ido acrecentando y que no eran más que disputas intergeneracionales por el poder. En medio de esta polaridad debemos mencionar la postura altamente radical que empujaron simpatizantes del PCP-SL (Sendero Luminoso) que también constituyeron o “captaron” conjuntos de sikuris, y donde se podía ver a la mujer potenciada totalmente en el manejo del poder, “masculinizada”, pero en cuyos argumentos no había atisbos del tema de cultura y tradición, sino únicamente ideológico.

Pero el tema de la mujer en los grupos de sikuris no se puede discutir en términos de enfoque de género (ganar o perder derechos) hasta que este no se conforme como un movimiento propio en sí mismo, cuando dejen de concebirse excepciones. Pero también mientras que el grupo siga sustentado tener como objetivo o razón de existencia la difusión del arte sikuri, el tema de la mujer quedará supeditado a discursos de “reivindicación del folklore”. Hay una visión equivocada que supone que la integración de la mujer como ejecutante está dirigido a la reivindicación de los derechos e igualdad de género y la suposición de la existencia de una discriminación en el sikuri. No es posible reivindicar fenómenos novísimos en un contexto de búsqueda de la tradición.

Por otro lado se encuentra el tema de la “(re)invención de las tradiciones”, donde al parecer la misma concepción “la mujer danza” no es sino una invención muy contemporánea, una tradición que al parecer no tiene orígenes más atrás del siglo XX y cuyo punto de inicio fundamental fue quizá durante los festivales y concursos de música y danza que aparecieron y se masificaron con fuerza desde la mitad del siglo XX. Esto como parte de una de las aristas de los “proyectos indigenistas” y que fue pensada a manera de “reivindicación” del folklore desde las esferas estatales. No olvidemos que el mismo concurso de la Virgen de la Candelaria se inicia en la década de los 40 como un proyecto consciente de “recuperación o mantención de lo auténtico,” y es más bien en ese contexto que se gestan los cambios y la creación de nuevas costumbres y tradiciones:

La preocupación de determinar lo auténtico y lo típico surge, por lo general, en concursos y en el ejercicio de instituciones privadas y estatales que, en mayor o menor medida, tratan de “conservar” y hacer conocer aspectos de la cultura que no son muy difundidos (...) Sin embargo, en este esfuerzo de conservar y difundir los elementos culturales “auténticos” termina muchas veces siendo el medio que los modifica o hace desaparecer. Los concursos, por ejemplo, debido a su carácter de competencia y de espectáculo, van creando una serie de exigencias y modelos ideales de la cultura que se quiere dar a conocer o preservar (Mendoza-Walker 1997:246).

En este sentido es posible que se sitúe la concreción de la mujer como danzarina dentro de un grupo de sikuris y que luego va a ser estereotipada como una herencia milenaria. Flores Ochoa en los años 60 dio cuenta de la desafortunada incursión de la mujer como danzarina en los ayarachis de Paratía que hasta entonces no había sido tradicional (al igual que los cantos en estos conjuntos):

Las comparsas mixtas, de hombres y mujeres, que se presentan fuera de Paratía como en los escenarios de las grandes ciudades, y que en vano ensayan, sin mayor éxito, dar algunos pasos, no son sino introducciones hechas por insinuación de personas ingenuas y de buena fe, con el objetivo de causar favorable impresión en los jurados calificadores, de los mal llamados y peor organizados concursos folklóricos. Sólo en esos espectáculos prefabricados es posible ver ayarachis con bailarinas. (Ochoa 1966: 71)

Sobre las mujeres en los sikuris altiplánicos, en especial en el sikuri mayor, podemos mencionar el siguiente testimonio y comentario:

La aparición de las danzarinas mujeres que acompañan a los sikuris se origina, según nos refiere don Aldemir Calderón Aliaga, guía del conjunto Wiñay Q'hantati Ururi de Conima, a un hecho fortuito y relacionado con los concursos, específicamente al V Congreso de Folclor, realizado en la ciudad de Puno en 1982. En dicho evento se realizó un concurso de sikuris, en que cada conjunto para ganar, debería presentar las mejores novedades. (...) El conjunto Q'hantati Ururi quería realizar una presentación en la cual primero ingresaría con la danza soldado palla palla, la cual se ejecuta con la percusión de un solo bombo, luego de lo cual pasarían a interpretar el sikuri que se ejecuta con varios bombos. Para hacerlo necesitaban que alguien les alcanzara los bombos y analizando consideran que lo más conveniente es que lo hagan las mujeres, para lo cual previamente las visten con el traje de imillani y les indican en qué momento entrar y a quién entregar los bombos. Esto se realiza de acuerdo a lo planeado, pero se encuentran con el inconveniente de que las chicas no podían retirarse inmediatamente, por lo cual comienzan a bailar alrededor de los sikuris. (...) El hecho genera tal revuelo y novedad que el conjunto logra ganar el concurso y posteriormente todas las agrupaciones, sin investigar, comienzan a imitar e incorporar a la mujer como parte del sikuri (...) Inclusive llaman "imillas" a las bailarinas (Cotrina s/f: 153).

También algunos conocedores o testigos nos manifiestan que la mujer como danzarina en los grupos de sikuris no tiene ni un siglo de presencia, más aún en el formato contemporáneo que conocemos. Al parecer, tradicionalmente, la mujer ha participado en las competencias entre grupos de sikuris o en sus traslados a lugares distantes en días de fiesta, pero con actividades que eran más bien del tipo de "apoyo logístico". Veamos algunos ejemplos que sobreviven a esta práctica: En los chiriguanos de Huancané (también en los chiriguanos y los juja jula del lado boliviano) la mujer participa acompañando a los músicos en sus "campañas de batallas musicales" proveyendo el licor, la comida, instrumentos de reemplazo y otras necesidades. Obviamente que por el carácter de la música también es imposible que ella acompañe bailando, pero este acompañamiento de la mujer al varón, detrás, siguiendo y apoyando es una constante en varias prácticas no necesariamente artísticas y en diversas etnias y culturas andinas. En el caso de los ayarachis de Chumbivilcas y de los chunchos de Huanta, la mujer no tiene ninguna presencia, la labor musical y su desplazamiento durante la fiesta es absolutamente del grupo masculino. En los conjuntos de italaques, kantus, sikuris, mistisikuris, etc., del lado boliviano, la mujer forma un cuerpo coreográfico conjuntamente con el varón, con quien normalmente tomado de la mano ejecuta bailes de compañía al grupo. Por lo tanto la mujer danzando sola (caso de los

sikumorenos), formando coreografía entre “ellas” (caso de los sikuris y zampoñadas) no vendría a ser sino un producto mestizo moderno aparecido en las competencias formales establecidas desde políticas relacionadas al proyecto indigenista (festivales y concursos). Y la mujer como líder en roles antes exclusivamente masculinos (como las guiatras y cargos administrativos), ya es expresión de los grupos metropolitanos limeños.

En cuanto a la relación con los sikuris regionales, hemos señalado que encontramos que las mujeres no tienen interés por tocar el siku, y en el caso de participar en el conjunto lo hacen como bailarinas (imillas). Participan de manera muy circundante respecto del funcionamiento del conjunto en sí, no tienen mayor protagonismo a nivel de la organización, la cual es completamente masculina y, en la mayoría de casos, adulta. Ya señalamos que la fuerza de la tradición interviene regulando los roles y ellas prefieren no trasgredir las reglas. Pero además el movimiento regional, en sus primeros momentos, no solo no recibió a las mujeres sikuris provenientes de los metropolitanos, sino su sola aparición fue objeto de duras críticas. Jhony Meza de la A. C. Qhantati Markamasi nos señala: “Hubo tres niveles de críticas hacia nosotros: 1) Que no éramos puneños, 2) Que tocábamos sus músicas (por eso no se dejaban grabar) y 3) Que tuviéramos mujeres en nuestros grupos”. Por lo mismo era imposible que existieran mujeres regionales sikureras. Sin embargo, en estos tiempos ellas son muy respetadas y bienvenidas e incluso toman roles importantes dentro de los conjuntos regionales²⁸⁴. Pero importante es señalar que casi todas las mujeres sikuris que hoy en día transitan en los conjuntos regionales, tienen en primer lugar el carácter temporal pues no se establecen como integrantes regulares y, en segundo lugar, todas, o casi todas, tienen orígenes o pertenecen a los conjuntos metropolitanos. Esto demuestra otros tres procesos: 1) Los conjuntos regionales al recibir a la mujer sikuri solo de manera temporal y la no existencia de mujeres sikuris regionales propiamente, están reflejando el peso de la tradición en estos. 2) Las jóvenes hijas de migrantes siguen sin interesarse en convertirse en mujeres sikuris, en gran parte porque continúan considerándolo un lugar masculino, y sobre todo porque teniendo al sikuri en casa prefieren buscar otras opciones culturales eminentemente femeninas²⁸⁵. No es el caso de las mujeres no altiplánicas que al parecer justamente estas nuevas y extrañas experiencias culturales les son atractivas.

Finalmente, fueron y son las acciones e imaginarios de los grupos metropolitanos los que vienen trazando un nuevo camino del sikuri en el tema de género. Más aún pues cuando el sikuri es reinterpretado en la ciudad donde el gran componente andino ha dejado sus huellas. La participación femenina en ámbitos antes negados por la tradición o por el simple machismo, contradice las teorías que se pueden elaborar sobre su no participación; sin embargo, es necesario encontrar las razones, contextos de estas mujeres que provienen en su totalidad de experiencias urbanas no altiplánicas, donde factores como “la moda” se hacen significativos. Un escenario híbrido donde las formas auténticas en las manifestaciones “originarias” o “folklóricas” tienen muy poco espacio de acción y teoría. Esto es evidente en espacios donde el peso de la tradición no es substancialmente importante a nivel de sus movimientos urbanos en Chile y Argentina.

²⁸⁴ En la fiesta de Santísima Cruz de Mayo de Huancané, fiesta máxima de los sikuris en el Altiplano, el año 2011 participó el conjunto Los Aymaras, Base Lima, que hizo un gran esfuerzo para llegar hasta Huancané. En este conjunto consideró llevar a una mujer sikuri, lo cual causó mucho impacto, más aún porque compartía la fila de los guías, quienes tocan el siku y el bombo a la vez.

²⁸⁵ Desde hace muchos años atrás hemos visto la presencia de la señorita Madai Arellano en el conjunto regional Sankayos de Moho (sikumorenos), donde se desempeña exclusivamente como percusionista (tarola). Luego fue designada a la dirección del Conjunto de Zampoñas de la UNI. No sabemos de otros casos.

10. RITUALES, RELIGIÓN, FIESTAS Y SIMBOLOGÍAS EN LOS CONJUNTOS DE SIKURIS METROPOLITANOS

Los grupos de sikuris tienen como fiesta principal la celebración religiosa en honor a la Chakana Cruz, no a la cruz cristiana, como vemos, se intenta recuperar antiguas tradiciones olvidadas por la invasión española (Entrevista 2). Para nosotros es importante la fiesta de la Cruz porque es un momento de reencuentro, todos nos volvemos a ver, ese día tocamos, festejamos y tomamos de alegría (Entrevista 6).

Los grupos de sikuris en el Altiplano tienen tradicionalmente dos espacios religiosos de actuación: 1) Las fiestas patronales de sus respectivas comunidades y 2) La fiesta de la Santísima Cruz de Mayo (en Huancané es conocida como la fiesta de los sikuris)²⁸⁶. También un nuevo espacio de confluencia y desarrollo no religioso: Los concursos y festivales que se han iniciado a mediados del siglo XX con la creación del concurso durante la Festividad de la Virgen de la Candelaria, luego potenciado y masificado a finales del siglo XX con la diversificación y proliferación de cuantiosos encuentros, festivales y concursos de sikuris²⁸⁷.

10.1. Religiosidad en los conjuntos de sikuris de Lima (regionales y metropolitanos)

Cuando los hombres andinos van a la ciudad (...) deben no sólo satisfacer sus necesidades básicas de supervivencia, sino también reorganizar su visión del mundo y, especialmente, su religión (...) Entre los migrantes más pobres en el nuevo contexto urbano existe mayor reproducción de los valores previos a la migración: las relaciones de parentesco; el sistema de reciprocidades, el intercambio intrafamiliar e interfamiliar; el curanderismo urbano; y finalmente, la capacidad de organización colectiva en clubes o asociaciones según afinidades geográficas, culturales y económicas. Estos valores reinterpretados en la ciudad se convierten en estrategias de supervivencia familiar o colectiva (Marzal 1988: 86).

En el caso particular, las festividades altiplánicas re-interpretadas en Lima, impulsan el desarrollo de los conjuntos de sikuris regionales e incentivan más adelante la motivación de los metropolitanos. En la medida en que las fiestas religiosas andinas (principalmente las fiestas de cruces y patronales) buscan ser reinterpretadas sobre la base de cánones que la tradición y la costumbre señalan, se hace necesaria la participación de los conjuntos regionales. Los migrantes que participan de esta reconstitución, intentan conscientemente desarrollarse a manera de una “continuidad cultural”²⁸⁸:

²⁸⁶ Si bien la fiesta de la Cruz es a nivel de todo el mundo andino, en Puno esta se desarrolla con mayor énfasis en la ciudad de Huancané. Aquí se reúnen los grupos de sikuris de la mayoría de pueblos aledaños haciendo la fiesta más concurrida de todo el departamento, pero claro está que en todas las comunidades y distritos también se realiza esta fiesta.

²⁸⁷ El tema de los encuentros, festivales y concursos en el siglo XX recibe una especial atención en la medida en que se han convertido en un espacio y motor fundamental de impulso, desarrollo y cambio en los sikuris a nivel país (no solo en el caso del sikuri). Desde el año 2003 se realiza el concurso anual de chiriguanos en Huancané, lo que significa prácticamente el ingreso de una de las modalidades más autóctonas del siku al ámbito de los concursos. Estos son una puerta abierta para muchos procesos novedosos, por ejemplo se ha abierto la categoría infantil en el concurso.

²⁸⁸ Sin embargo, es necesario apuntar que los concursos de sikuris Túpaq Katari (un evento no religioso), lograron congregarse y generar mayor expectativa entre los grupos de sikuris regionales que los eventos tradicionales, reforzando así la concepción de que los concursos (muy de moda en todo el país) son un fenómeno relevante y masivo que generó (y genera) una vasta preocupación y práctica de la música y danza folklórica, a la vez que se ha convertido en motor de profundos cambios en el folklore.

Los movimientos migratorios que se generalizaron a fines de la primera mitad del siglo XX no significaron que la gente se desvinculara de sus grupos sociales de origen. La migración de las aldeas campesinas a otras zonas agrícolas, las minas y a las ciudades no significaron entonces una ruptura en las redes sociales, sino su desterritorialización. A donde llegaban los migrantes recreaban en asociaciones formales e informales la cohesión de grupos que compartían el mismo origen y organizaban la interrelación con sus parientes y paisanos en las aldeas (Golte 1999: 27).

Las fiestas patronales son eventos festivos que se realizan en honor al patrón del pueblo (una virgen o un santo). Constituyen además un circuito cultural alternativo en Lima. No son únicamente actividades religiosas, sino también actividades sociales y políticas. Son espacios de nostalgia, de reafirmación de identidad y de vínculos sociales y familiares, espacios de reproducción cultural y de aprendizaje. En ellos se reencuentran personas de diversas regiones del país que se reconectan con la tradición cultural de su lugar de origen. En su especificidad estos acontecimientos son considerados “expresiones de religiosidad popular” pues no están institucionalizados formalmente por la iglesia católica, pero por la devoción, los contenidos y formatos cristianos que expresan, son reconocidos y valorizados como tal:

El concepto de religiosidad popular es producto de la distinción entre catolicismo oficial y tradicional, o clásico y el catolicismo ilustrado o secular. De allí que se defina religiosidad popular como aquella forma de la vida religiosa que está fuera de la liturgia oficial; como por ejemplo la veneración a los santos, imágenes, peregrinaje... la mayoría de sus prácticas están estrechamente vinculadas a las prácticas religiosas ancestrales no cristianas. La fusión del cristianismo con las prácticas religiosas autóctonas es llamada sincretismo... (Ortmann 2002: 55).

Estas fiestas son eventos que contienen muchas expresiones de fe y devoción religiosa y también de celebración social, he aquí su peculiaridad. Los estudios antropológicos sobre el tema nos indican que las fiestas patronales reconstituídas por las comunidades de migrantes en Lima cumplen principalmente el rol de recrear sus lazos étnicos y locales, ampliar redes sociales comunes, conservar o fortalecer identidades, relaciones de parentesco y paisanazgo; así como generar momentos y espacios de distensión haciendo frente al contexto culturalmente inhóspito (Altamirano 1990; Golte y Adams 1987 y otros). Entonces las fiestas patronales en la ciudad cumplen la función social de vincular a los inmigrantes con su pasado cultural y de aglutinarlos en su nuevo entorno por medio de elementos y símbolos comunes. También tienen una función religiosa propia en la medida en que cuentan con un gran porcentaje de fervientes devotos, incondicionales fieles que participan con mucha pasión de los rituales, heredan su fe religiosa, se entregan e imploran a Dios y a los “santos”, agradecen “milagros” obtenidos y cumplen “promesas” hechas (Marzal 1988).

Las fiestas patronales puneñas reinterpretadas en la capital presentan grandes esfuerzos de “continuidad cultural” en la medida en que se intenta repetir y conservar muchas costumbres y formatos establecidos en el pueblo. Sin embargo, es indiscutible el proceso inconsciente o estratégico de incorporación de nuevos elementos, principalmente por necesidad o presión del nuevo contexto, por ejemplo usar los feriados para el desarrollo de las fiestas y por la incursión de también nuevos y diferentes actores venidos de otros ámbitos (como los mismos conjuntos metropolitanos) y el contrato de nuevos o diferentes grupos de música (como las orquestas de cumbia, huayno con arpa y otros). Estos novedosos ingresos en algún momento parecieran

cuestionarse o regocijarse de muchas “prácticas nuevas”, sin duda lo más relevante será la nueva, poca o nula participación juvenil en estas fiestas.

De esta manera la fiesta de la Cruz de Huancané (Puno) reimplantada en Lima conserva mucho de sus caracteres provincianos, comenzando por la polaridad social del pueblo huancaneño, lo que es replicado entre los migrantes: por un lado los huancaneños *mistis* (mestizos o criollos de descendencia aristocrática que ostentan el poder económico y local) y por otro lado los huancaneños *runas*, del pueblo (campesinos, de descendencia indígena), estos últimos son más cuantitativamente. Pero en Lima ya no comparten el mismo vecindario ni espacios festivos como sí sucede en Huancané, empezando porque sus lugares de residencia están geográficamente muy separados marcando aún la diferenciación social de origen: distritos elitizados o de clase media y alta (Lince, Miraflores, Surco, etc.) frente a distritos populosos (Comas, Independencia, Callao, etc.). Los primeros realizan pomposas fiestas en la Asociación Cultural Brisas del Titicaca, a manera de una reunión selecta (con tarjetas de invitación), muestran redes sociales rígidas, muy conectivas, relativamente pequeñas, ostentan un buen nivel económico, estatus social y organizan un programa suntuoso contratando a orquestas tropicales, bandas, danzas y sikuris. Los segundos se agrupan en el Cono Norte de Lima (Independencia, Callao o Comas) alrededor de su propia imagen de la Cruz; esta fiesta obviamente congrega a más gente migrante del pueblo, tiene mayor y libre asistencia, y los grupos de sikuris son a la vez participantes por propia voluntad, devotos y también animadores de la fiesta.

En esta fiesta en honor de la Santísima Cruz de Huancané, en Lima, se desenvuelven de manera natural los grupos de sikuris regionales, y los rituales religiosos se desarrollan durante la “velación” (término religioso que deviene de velada, velorio, velar) y el día central de la fiesta²⁸⁹. La velación es un evento que se lleva a cabo un día antes de la fiesta central, aunque algunas veces se realiza una semana y hasta dos semanas seguidas antes. Normalmente se realizan dos velaciones antes de la fiesta, no existen velaciones posteriores a la fiesta. La velación, como tal, es un ritual de orígenes cristianos, refiere la acción de cuidar o acompañar al símbolo cristiano que se articula con las costumbres andinas de rituales previos a una fiesta; en este caso se trata de saludar, reverenciar y acompañar a la cruz durante la noche anterior a su devoción (fiesta) principal. En Lima, por obvias razones, se escoge preferentemente los días sábados para las velaciones y los domingos o feriados para la fiesta central. Durante la velación de la cruz el papel de los sikuris es muy importante pues estos siguen pasos o movimientos regidos por la costumbre: ensayos, concentraciones, *challadas*, atenciones, repertorios especiales, papel de los guías, relaciones de preferencias, distinciones dentro del grupo, etc. El día de fiesta principal existe una mayor preocupación por una buena presentación (vestido, integrantes, música, etc.), participación en la misa (con particulares melodías de regocijo y acompañamiento de la procesión), ingreso al local y saludo a la cruz; asimismo, participación amenizando y también como parte de la fiesta; finalmente, la despedida o cacharpari. Estos movimientos son aprehendidos por los grupos metropolitanos y ponen en práctica tratando de no descuidar ningún movimiento, recuperando inclusive costumbres olvidadas: “Hemos querido recuperar algunas costumbres un poco olvidadas aquí en Lima, por eso hemos puesto la tradición de los altareros en esta fiesta²⁹⁰.”

²⁸⁹ Velar viene del latín *velare*, de *velum*, velo.

²⁹⁰ Comentario de un integrante del conjunto metropolitano 12 de Mayo que fue alferado de la fiesta de la Santísima Cruz de Mayo de Moho el año 2012. Al parecer en las fiestas de años anteriores (en Lima), se habían

Entonces en los comienzos del sikuri en Lima, estimamos que todo migrante e integrante de un grupo regional poseía una forma de entender, de ver y actuar en el mundo (universo simbólico) en la que de seguro formaba parte céntrica la religión²⁹¹. Colectivamente la agrupación también exhibe formas tradicionales de acción y percepción que bien podemos entenderlas como prolongación de la “racionalidad campesina”; por ello los movimientos y rituales de la fiesta como del sikuri se encuentran basados en la tradición, en la costumbre y se legitiman bajo conceptos como “milenario” o “ancestral” y el respeto a ella. En este primer escenario no hay espacio para el libre albedrío, cada danza y música tienen razón y ámbito especial de realización, la tradición es dueña de sus orígenes y permanencia; en esta etapa el sikuri altiplánico todavía no se desvincula totalmente de lo ritual, de su carácter esencial, de sus motivaciones religiosas y demás. Todavía no se convierte en un producto popular y mercantil de consumo libre y masivo. Por ejemplo, el hecho de que en épocas de carnavales los sikuris no tocan en el Altiplano y en esta época se interpretan las flautas de ducto (pinkillos, tarkas, etc.), es una costumbre que se conserva en Lima. Sin embargo, muchos grupos regionales que nacen en los 90 y más aún en los 2000 (vale decir en un nuevo contexto), se adhieren al movimiento urbano puesto que este, como la demás juventud limeña, expresa mayor distensión con las condiciones puras de la tradición y la costumbre, promueve una forma diferenciada y distintiva de participar en estos rituales, prácticas a las que veremos desde el concepto de “híbrido”. Pero en la primera etapa no se concibe claramente al sikuri como un producto artístico comerciable, como espectáculo propio, como una actividad rentable o peor aún ligada a proyectos educativos, sociales, ideológicos y políticos.

En estos espacios, desde la década de los 80, han incursionado los grupos metropolitanos con mucha efusividad y entusiasmo; las fiestas patronales o de cruces son los momentos que congregan mayor participación de sus miembros y estimulan más organización. A estos siempre les ha significado un anhelo participar en las fiestas patronales de las colonias puneñas en Lima, y más aún en las que se llevan a cabo en el Altiplano puneño a donde procuran viajar con el anhelo de “empaparse” o “vivenciar” con las formas culturales andinas “más auténticas”, también pudo haber significado articularse a muchas tradiciones culturales. La acción de “vivenciar” será la herramienta metodológica más eficaz e insuperable (y la más difícil por cierto) para la consecución de su objetivo que no es sino la realización de un trabajo artístico-cultural serio. De hecho que en este tránsito, el mundo intersubjetivo de los metropolitanos, el imaginario y sus relaciones, van reconstituyéndose inadvertidamente en este proceso de estrecha interrelación con todos los movimientos posibles (principalmente rituales) de los grupos regionales, altiplánicos y con la religión. De seguro que esta insistente participación desde sus inicios definitivamente trascenderá la actividad artística a niveles eminentemente subjetivos.

Obviamente, los grupos de sikuris metropolitanos no cuentan con una tradición o costumbre religiosa colectiva. La práctica o creencia religiosa en este aspecto era muy personal y reservada (más aún en los 80) pues públicamente la filiación a los discursos ideológicos y políticos de la época incitaban y enaltecían el ateísmo o el agnosticismo más aún en la medida en

olvidado la presencia de los “altareros”, personajes tradicionales de la festividad en los lugares de origen. Entonces cuando los Sikuris 12 de Mayo fueron alferados de la fiesta, reincorporaron esta costumbre.

²⁹¹ Los caracteres de esta religión (puneña y en particular aymará o quechua) se expresaban claramente en su cosmovisión, la misma que ha sido bastante analizado y que básicamente se trata de un sincretismo entre los dioses andinos (naturaleza) y los cristiano-católicos (santos, vírgenes, etc.).

que el movimiento metropolitano se encubaba en los espacios universitarios que eran de masiva tendencia ideológica marxista. Entonces era imposible concebir un grupo de sikuris metropolitano (o un integrante) devoto de algún santo, o feligrés de la religión católica considerada en la mayoría de casos una religión occidental, “opio del pueblo”, instituciones al servicio de la burguesía, etc. Sin embargo, tenemos evidencias de que la relación en los años 80 entre lo privado y lo público era muy disfuncional, pues muchos integrantes se consideraron o decían ser ateos presionados por el discurso público normativo de entonces, mientras que familiar o interiormente sus creencias religiosas sobrevivían muy latentes. Este carácter aparentemente contradictorio explicaría en parte la participación muy efusiva de estos grupos e integrantes (públicamente marxistas) en las fiestas patronales y otras ceremonias religiosas (incluyendo sus propios sacramentos cristianos) y más aún en cuanto participan como miembros de la festividad Cruz de Mayo o Chakana Cruz, siendo inclusive “mayordomos” o “alferados”. Entonces ¿qué tanto se hallaban enrolados dentro del movimiento de religiosidad popular limeña? Esta aparente contradicción tejida desde los años 80 no será sino una primera evidencia de una nueva forma de entendimiento y acción juvenil “híbrida” donde elementos y concepciones aparentemente incongruentes, coexisten de manera eficaz y conjugada en este sector.

Los que integran los conjuntos metropolitanos son jóvenes de estatus económico medio y bajo, con experiencias migratorias de diversa procedencia provinciana, dinamizados por la búsqueda de espacios de acción y desarrollo social. Llegan a integrarse a este tipo de agrupaciones de manera fortuita, sin duda motivados por la facilidad de desarrollar algunas de sus expectativas personales complementarias al estudio de su profesión (en el caso de los universitarios) o de sus ocupaciones diarias (en el caso de los no universitarios). De esta manera, si bien formar parte de un grupo de sikuris es sobre todo para la gran mayoría tener un espacio de relax o de diversión, la dinámica de acción de los grupos y las formas de participación, en este caso con las costumbres (música, danza y religión) migrantes, comprometen ámbitos subjetivos como la identidad de muchos de los involucrados²⁹². Sin duda que la idea de realizar “un trabajo serio con el arte” supuso un profundo compromiso de participación e identificación del joven integrante llevándolo a mayores relaciones en el ámbito superlativo de sus actividades: el espacio migrante, asumiendo el individuo y su referencia colectiva (el conjunto) en un ámbito de competencia y diferenciación: la idea natural de “ser el mejor integrante y el mejor grupo”. Esto obliga a que la participación de un conjunto metropolitano en las festividades religiosas migrantes o altiplánicas sea realmente trascendente. Por ello, al ser invitados, no desaprovechan la oportunidad y procuran presentarse y actuar bajo los marcos que la costumbre señala. La búsqueda no es la buena y propia presentación artística, sino la buena y plena imitación de los movimientos y pautas que los grupos migrantes o altiplánicos han construido para el caso. Por ejemplo, para los integrantes del grupo de sikuris Runa Taki (en la década de los 80), fue de importancia vital y razón de orgullo y estatus el ser identificados o reconocidos por el Centro Social Conima como sus jóvenes herederos, “hijos” o excelentes seguidores. Este reconocimiento lo recibieron después de participar insistente y estrechamente con ellos; poco a poco fueron siendo aceptados previa ardua preparación artística, por ello los jóvenes de Runa Taki no solo se preocuparon ampliamente por el aspecto técnico-artístico, sino también por otros aspectos

²⁹² Es necesario tener en cuenta qué tipo de juventud forma parte de estos grupos. Según una explicación rápida desde la perspectiva freudiana, se trataría de personas con amplio margen de soledad y poca participación efectiva en otros ámbitos sociales

propios de estos grupos regionales conimeños, como conocer y aprehender las características de los ensayos, su estructuración o formación, el repertorio, formas de realizar los ritos u homenajes diversos (dentro de estos están las challadas), la bebida (sus formas de recibirlas y repartirlas, etc.) y por supuesto la relación sikuris-religión²⁹³.

Nos hemos percatado que la asimilación de elementos religiosos o la incorporación de metropolitanos a los diversos rituales de la cultura migrante o en el mismo Altiplano (cuando viajan) no es forzada, por el contrario, en muchas circunstancias estos buscan asumir “el sentir” del migrante o altiplánico. Tenemos varios casos en los que alguna juventud ha terminado sumergida en estas prácticas mágico-religiosas portando símbolos (vestidos, peinados, etc.) y realizando ciertas prácticas propias (chacchar, tinkar, etc). En estas circunstancias, la mayoría de grupos asumen como su fiesta el de su grupo de referencia (del estilo musical que difunden), por lo cual asisten con prioridad a sus actividades y fiestas costumbristas. En general se sienten más identificados con este pueblo. Esta importante y a veces continua relación con los migrantes puneños repercute en la socialización del joven: “Esto es una forma de vida que al final compromete hasta a tu familia, cuando te casas sigues volviendo con tus hijos y tu esposa, y termina por gustarles también a ellos...”, así me explicó un ex integrante del CZSM al que encontré en la velación de la Cruz de Mayo. El ejemplo más preclaro de estos tiempos de seguro es la participación de los Sikuris 12 de Mayo como alferados de la fiesta de la Cruz de Mayo del pueblo de Moho 2012, y también la A. E. C. Rurarcaya que el año 2013 fue alferada de la fiesta religiosa en honor a la Santísima Cruz de Huancané; esta experiencia narra por sí sola el proceso de articulación de los conjuntos e integrantes metropolitanos con la cultura altiplánica en Lima:

Los que conformamos en la actualidad Sikuris 12 de Mayo tenemos claro que la hermandad que nos une no se basa en lazos occidentalizados, sino en una hermandad de tinte andino donde la reciprocidad y el amor a nuestras costumbres nos enraiza cada vez más (...) un ejemplo de ello es asumir con fe, respeto y devoción ser alferados de la Santísima Cruz de Moho (...) brindándonos desinteresadamente al pueblo de Moho. Quien nos brindó la amistad de sus hijos predilectos y en especial nos deslumbró con su música y canto hecho uno sólo, al tañer el siku con ese estilo propio de Moho (Vidal Huamán 2012: 01).

De esta manera la participación integrada y comprometida en estos pasajes de la cultura puneña termina comprometiendo (a veces profundamente) el mundo social del individuo (identidad, costumbres, lenguaje, expectativas, etc.), se determinan cambios y reconstituciones en el imaginario, expectativas e identidad de la mayoría de integrantes metropolitanos sorprendiendo muchas veces a la familia nuclear del integrante que tiene otras procedencias culturales. Se construyen lazos tan fuertes como noviazgos y matrimonios entre integrantes metropolitanos y regionales y la consiguiente re conformación de las redes culturales (compadres, padrinos, cuñados, etc.), así como procesos de construcción social a partir de estas fluctuantes tensiones entre afección y transformación. Donde más claramente se puede ver esta “nueva” experiencia es en la participación de los sikuris en todos los ritos de pasajes y de la vida cotidiana (cumpleaños, matrimonios, entierros, etc.).

Es necesario mencionar que en este camino estos grupos ven afectados sus principios existenciales, lo que se refleja en el complejo conflicto entre el “ser” y el “representar”. Por un lado “son”, es decir pertenecen al movimiento cultural altiplánico/limeño, y por otro lado se

²⁹³ Conversaciones y entrevista realizada a varios ex integrantes de esta agrupación.

distancian de la cultura altiplánica separándose conscientemente de sus implicancias. Por un lado se manifiestan como grupos difusores de un arte ya establecido al que no pueden adicionarle cambios, y por otro lado como grupos propiamente dichos exhiben su identidad en varios aspectos. Este último caso hace que en una fiesta patronal no pretendan despersonificar su origen, su identidad, siendo su condición metropolitana exhibida plenamente; también asumen y reinterpretan formas de expresión ritual y religiosa provenientes del Altiplano. Por ejemplo las challadas, expresiones rituales que a nivel de todo grupo se realizan, un rito de agradecimiento a la Pachamama muy ancestral que llega a las ciudades (con los migrantes), ingresa a casi incongruentes espacios (como las universidades, parroquias, barrios) y antagónicos estratos sociales (juveniles, por ejemplo) donde de seguro adquiere nuevos caracteres en el significante y en el significado. Otro ejemplo, se incrementa la relación (¿devoción?) con el santo patrón del pueblo cuyo estilo musical que o dicen representar, se relacionan íntimamente con los pobladores, organizadores y festividad religiosa de la que puede formar parte esta comunidad imaginada y ampliada en Lima. En estas circunstancias desarrollan fervientemente los mismos momentos de un grupo regional (velación, procesión, saludo y reverencia a la imagen y otros), incluida la reverencia grupal ante la imagen; a veces también haciendo el pagapu o pago a la tierra (challa)²⁹⁴:

En un primer momento buscan reconocimiento y desarrollan una exclusiva relación subordinada con los grupos regionales por ello imitan plenamente los caracteres y acciones de estos. Es por ello que en este primer momento (los años 80) los grupos metropolitanos asumen como “su fiesta” y patrón el del estilo que musicalizan, por lo que asisten con prioridad a sus actividades y fiestas costumbristas. Esta relación no es sólo en el plano formal, pues muy ligada a la idea de “vivenciar” y el de asumir la identidad del “ser sikuri” desarrollan procesos de re-conversión de muchos elementos culturales mezclados con los suyos. En un segundo momento (los 90) propugnan un desarrollo paralelo respecto al movimiento regional, por lo que tienen una relación horizontal (casi de competencia) y los grupos urbanos metropolitanos se constituyen peculiarmente sin miras al movimiento regional. Al final de esta etapa, estos dos movimientos logran construir una fiesta propia: la Chakana Cruz (Sánchez 2000b: 11).

Los grupos de sikuris metropolitanos, urbanos o limeños, al ser un conglomerado de jóvenes “des-territorializados”, al no pertenecer a ninguna comunidad (a diferencia de los grupos regionales) y al estar integrados por jóvenes de distintas procedencias y estratos, no cuentan con una tradición o costumbre religiosa que los agrupe e identifique colectivamente. Por ello la fiesta de la Chakana Cruz se convertirá en un especial y principal evento de realización social (más que artístico y religioso), donde incluso entrarán en juego las relaciones de poder entre los grupos y entre los dirigentes de los mismos. Pero principalmente este evento religioso los nucleará e institucionalizará y significará las acciones en esta nueva “comunidad imaginada” alrededor de este símbolo de veneración, donde la diversidad y la heterogeneidad sean posiblemente elementos de distinción pero a la vez de conjunción alrededor de un símbolo religioso igualmente construido desde el imaginario. En cuanto a lo formalmente religioso, la Chakana Cruz se presenta (lo presentan) como un símbolo aglutinador y generador de actos de

²⁹⁴ La búsqueda de la autenticidad en la representación estaba basada en una práctica fiel y total de los aspectos principales de los grupos de sikuris regionales y autóctonos. Este discurso comprendía la concepción de que lo “auténtico” significaba no perder ni aumentar nada de lo ya establecido, la tradición sería eso, una composición de valores, virtudes, creencias, etc., con carácter supraindividual, que rige -por tanto- la vida social.

fe y creencia religiosa (devoción). Sin embargo, es posible que esta fe religiosa que supuestamente congrega a una gran cantidad de grupos y participantes sea solo supuesta.

10.2. La fiesta de la “chakana cruz” o de la “Cruz de Mayo” de los grupos regionales y metropolitanos: La Chakana Cruz o Cruz Andina (cruz cuadrada), la Constelación de la Cruz del Sur y la Cruz Cristiana

Después de participar en la fiesta de la *chakana cruz* de los grupos de sikuris de Lima infaliblemente en estos últimos años, podemos sostener que lo menos que tiene este evento es un carácter religioso, pese al esfuerzo mostrado por los involucrados. Pero esta “fiesta religiosa” construida por una comunidad básicamente juvenil y urbana con antecedentes rurales o provincianos, se presenta como una suerte de discurso que manifiesta un peculiar y nuevo proceso de re conformación o agrupamiento de diferentes sectores sociales, donde lo evidente es un nuevo discurso expresado por la convergencia, conjugación e hibridación de diversos elementos culturales e identidades anteriormente consideradas contrapuestas e irreconciliables: regional / metropolitano, urbano / rural, tradición / modernidad, ideología / religión, viejos migrantes / jóvenes urbanos, etc.

La fiesta de las cruces en el Perú en su versión que conocemos en la actualidad, se instaura obviamente con la imposición hispana durante la colonia bajo la denominación de “Festividad de la Cruz de Mayo”. Se dice sobre esta: *“era de carácter popular celebrándose con ritos especiales, entrando en todos ellos como elemento principal las flores; ya se adornaban con ellas altares provisionales junto a las puertas de las casas y en los patios, ya se llenan con ellas cestas y platillos que llevan los niños y niñas pidiendo el famoso cuartito para la Cruz de Mayo”* (Schaw 1993: 54). Esta fiesta de La Cruz se instituyó en Europa en el siglo IV en conmemoración por el supuesto hallazgo de la Cruz de Cristo, luego es instaurada en España por la iglesia, llega al mundo andino superponiéndola sobre una de las festividades y rituales andinos más significativos: la fiesta del *mamazara*, fiesta de cosecha o fiesta de *troje* (almacenamiento). Se trataba de un gran acontecimiento en la medida que la cosecha y el guardado de los alimentos constituía un momento decisivo para la futura alimentación de las poblaciones. El maíz, en la medida que era considerada el alimento por excelencia, daba lugar a un gran acontecimiento al momento de su cosecha y almacenamiento. Generaba también ritos festivos de agradecimiento a la *pachamama* por sus frutos brindados (esta etapa es también considerado como el pasaje a un nuevo año):

El mundo católico celebra durante todo mayo la Fiesta de la Cruz, el 3 de mayo se conmemora el supuesto hallazgo del madero donde fue crucificado Jesús. Como sabemos, la devoción a este símbolo del catolicismo llegó al Perú con los españoles. Pero mayo era también una fecha especial para los pueblos prehispánicos. En el antiguo Perú se celebraba la festividad denominada Hatun Aymoray Quilla, una fiesta que celebraba la cosecha del maíz: *mamasara* o *saramama*. Otros investigadores afirman que se rendía culto a la Pachamama en agradecimiento por la buena cosecha. Si bien en la Colonia los españoles superponen la celebración religiosa oficial sobre la costumbre andina, en la práctica ocurre un mestizaje. Así vemos que en varios pueblos del Perú la fiesta en honor a la Cruz de Mayo está cargada de sincretismo²⁹⁵.

²⁹⁵ Cruces de Mayo, ritos del cristianismo y costumbres andinas. En: <http://www.notiviajeros.com/2009/04/29/cruces-de-mayo-ritos-del-cristianismo-y-costumbres-andinas/>

Federico Schaw (1993) desarrolla la idea de que la fiesta de las cruces, como imposición hispana, tiene hasta la actualidad muchos ritos agrícolas devinientes justamente de antiguas tradiciones festivas agrícolas prehispánicas. Es muy enfático al señalar la superposición y posterior conjugación o sincretismo de la fiesta de la Cruz hispana con festividades y rituales andinos de orígenes incluso pre incas: “la invención de la fiesta de la Santa Cruz debe haberse fusionado en el Perú con una fiesta autóctona anterior relacionada probablemente con algún rito agrícola.” (p. 60) De esta manera se explicaría que en la actualidad encontramos “muchas fiestas de cruces” (así en plural) y con diferentes características o elementos peculiares que indicarían una posible continuidad de devoción a antiguas divinidades locales autóctonas que regularmente son diferentes entre localidades, aun siendo estas cercanas.

La fiesta de las cruces de mayo en su versión puneña fue reimplantada en Lima por los migrantes altioplánicos más allá de la mitad del siglo XX y a inicios de la década de los 80 la Asociación Juvenil Puno (AJP) organiza una *fiesta de la cruz* agrupándose con sikuris regionales amigos. Esta “creación” se hace como parte del “trabajo cultural e ideológico” que la AJP tenía como proyecto, el hecho de denominar y luego juntar físicamente la cruz chakana junto a la cruz cristiana nos sugiere la racionalidad instrumental con la que nace. Poco a poco a esta novísima fiesta se unirán los conjuntos metropolitanos hasta ser los más activos y mayoritarios:

La AJP en los 70 trajo el siku e inició su resembrado a nivel nacional, en los 80 trajo la Festividad de la “Chakana Cruz” a Lima para celebrarla como en las comunidades (...) A inicios de la década de los 80, la Asociación Juvenil Puno organizó una actividad en los primeros días del mes de mayo, denominándola Festividad de la “Chakana Cruz”, según la concepción aymara (...) cuando la fiesta estaba finalizando, los concurrentes se preguntaron quién sería el nuevo alferado para el próximo año y voluntariamente se ofreció el conjunto de Sikuri “San Miguel de Tuito” (Hancoco 2012: 8).

1) La Chakana Cruz, Cruz Andina o Cruz Cuadrada.- La referencia más citada de la cruz cuadrada, cruz andina, cruz chakana (o chakana simplemente) es la dejada por el cronista aymara Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamayhua en su obra *Crónica de relación de antigüedades de este reino Pirú* (1613). En el gráfico que hizo del templo del Coricancha muy utilizado en los estudios antropológicos para desarrollar temas de cosmovisión andina, se observa la constelación de la Cruz (conocida como Cruz del Sur por la cultura occidental) a la cual llamó “chakana”; esta es traducida en la actualidad como “puente” o “escalera”; se supone que es la escalera que une el mundo de arriba y el mundo terrenal (Fig. 103d). Desde este “descubrimiento” de la chakana se construirá –exclusivamente en el terreno intelectual a lo largo del siglo XX– diversas hipótesis sobre su existencia, función y simbología. Se trata de investigaciones sobre todo arqueológicas y en el campo de la historia en la medida en que la vigencia o el uso específico de la chakana desapareció en algún momento de la historia andina pre hispánica o colonial, vale decir que el símbolo no se encuentra vigente en ningún momento de las poblaciones andinas, sino racionalizado como forma reconstruida por grupos específicos e interesados en el tema.

La cruz cuadrada andina o chakana tendría sus orígenes simbólicos en la constelación del Sur o la Cruz del Sur, su estructura geométrica perfecta lleva a suponer que fue el símbolo filosófico más grande del mundo andino. Para los investigadores e ideólogos andinistas como el arquitecto Carlos Milla, la Cruz Chakana sintetiza la ciencia andina misma, la matriz de concepción del ordenamiento general del mundo andino. Por ejemplo, indicaría la estructuración del Tawantinsuyo (cuatro caminos) y del Qhapak Ñan (camino Inka), entre otros. Se trata de la piedra filosofal del conocimiento y que no tiene un contenido específicamente religioso, aunque la ciencia y la religión en el mundo andino se encuentran íntimamente relacionadas, por lo que pudo haber estado afecto a algún tipo de rituales. Este símbolo ciertamente aparece graficado en las más grandes y principales culturas andinas: en centros ceremoniales de la cultura Pukara (Altiplano), en la Portada del Sol en Tiawanaco, en el Obelisco de Chavín, en los mantos de Paracas, en la cultura Mochica, en los ceramios Nasca, en Wari, en el altar de la ciudadela de Chan Chan, y últimamente también descubierta en Caral (Fig. 91)²⁹⁶. Todo esto indica que ciertamente se trata del símbolo de la cosmovisión andina por excelencia, representación del universo y su concepción (Milla 1983). Por ello es presentada –en estos tiempos y por una corriente de pensamiento–, como la síntesis del conocimiento, la ciencia o estructura (cosmovisión) del mundo andino. Veamos un poco más sobre estas ideas tejidas alrededor del símbolo de la chakana²⁹⁷:

La Cruz Cuadrada es el símbolo que permite ver el resumen esquemático de la cosmovisión andina; la misma que engloba conceptos ancestrales. Por ende, es un símbolo de misteriosos ordenamientos matemáticos y naturales; cuyo centro es un círculo hueco, el cual significa el vacío central que representa a Dios. Su creación está dividida en cuatro reinos o cuatro zonas; que a su vez se relacionan o identifican con las cuatro estaciones de la Tierra, los cuatro elementos de la naturaleza –Agua, Tierra, Fuego y Aire–, y los cuatro puntos cardinales. Expresa también su concepto de la dualidad en el equilibrio de polaridades: día-noche, arriba-abajo, derecha-izquierda, al frente-atrás, dulce-salado, oscuridad-luz, hombre-mujer, alegría-tristeza, bien-mal, Dios-Demonio, negativo-positivo, etc. Los lados de la cruz, con tres escalones cada uno, representan los tres Mundos de la cosmovisión andina: Uku Pacha (subsuelo), Kay Pacha (superficie), Hanan Pacha (Cielo), con sus cuatro lados igualmente proporcionales. Por esto se la conoce como “La Cruz Perfecta”, pues en ella se encierra el significado de muerte y resurrección; se conjuga en la horizontal y la vertical, fuerza centrípeta y centrífuga, la unión del cielo y la tierra, y la reconciliación del creador con su creación. Es el símbolo de la complementariedad de los opuestos; dialéctica de fuerzas contrarias que se confrontan sin aniquilarse; es la circularidad del tiempo que transcurre en el cielo, y termina para dar paso a otro ciclo²⁹⁸.

En la observación de la constelación Chakana, los andinos obtuvieron un patrón de medida (TUPU) o “Proporción Sagrada”, tomando el largo del brazo menor de su eje horizontal, como lado de un cuadrado. La diagonal de dicho cuadrado, corresponde al largo del brazo mayor del eje vertical. A la diagonal del cuadrado le llamaron CHEQALUWA (Cheq= lo Verdadero), y la cual corresponde a la Raíz Cuadrada de Dos.

²⁹⁶ Carlos Milla (1983) dice que la constelación de la Cruz del Sur ya se halla asociada a un yacimiento pre-cerámico con más de 6000 años de antigüedad.

²⁹⁷ “La Chakana es una cruz cuadrada con los bordes escalonados cuyo centro forma un vacío que representa a la Divinidad y lo que lo rodea su creación; la Chakana está dividida en cuatro reinos con tres escalones cada uno, significando los tres mundos: Uku Pacha (subsuelo), Kay Pacha (superficie) y Hanan Pacha (cielo). En el desierto de Chao (entre los valles del Virú y Santa, en Perú), el arq. Carlos Milla Villena, ubicó un geoglifo que representa la Constelación Chakana (Cruz del Sur), asociada a un yacimiento pre-cerámico de 6.000 años de antigüedad. Esto nos indica no sólo el conocimiento de esa constelación en ese entonces, sino además la importancia que se le daba a ella.” Recogido de “Orígenes míticos de la fiesta andina de la cruz del sur o cruz de mayo” Willka Jankani. En: <http://argentina.indymedia.org/>

²⁹⁸ En: <http://cruzcuadrada.com>

Tomando este cuadrado unitario, y al girar su diagonal sobre su punto medio, se crea un círculo, cuyo diámetro constituye el lado de un nuevo cuadrado, conteniendo al primer cuadrado y círculo creados. Realizando tres veces más esta operación, y proyectando el primer cuadrado hacia las cuatro direcciones, se obtiene una expresión Ritual de la Chakana, conocida como “Cruz Escalonada Andina”, donde entra 3,16 (PI) veces la transversal de dicho cuadrado, en el perímetro del círculo creado. Esta expresión Ritual expresa el principio armónico andino simbolizado por la Constelación. Este diseño se observa en tejidos, cerámicas y diversos testimonios arqueológicos, como Centros (Templos) Científicos Ceremoniales Ancestrales, pinturas rupestres, etc., a lo largo y ancho de la Cordillera de los Andes. Además, es el principio de resolución de la Raíz cuadrada de dos, la Cuadratura de la Circunferencia, la Rectificación del Círculo, y el uso del valor 3,16 (PI) (Lajo 2002: 16).

Al margen de estas sugerentes ideas, cierto es que para los antiguos andinos la Constelación de la Cruz del Sur debe haber tenido una importancia altamente significativa en la medida en que señala el pasaje a la época de las cosechas, al tiempo seco, momento en que el cielo andino se limpia totalmente y se refleja nítidamente la constelación del Sur, un tiempo que posiblemente marque el inicio del “año nuevo andino”: “Todos los cronistas señalan cuatro fiestas principales durante el año: el *Inti Raymi* (fiesta del sol), el *Capac Raymi* (fiesta del Inca), el *Cituay* (fiesta de purificación) y el *Aymoray* (fiesta de las cosechas)” (Calsín 2010: 127). Sin duda los cronistas de la época señalan esta fiesta como una de las más importantes: “Mayo aymoray quilla mes de almacenar cosecha. Este mes se llama cortar calchay, de recoger zara arcuy (...) se debe recojer también yuyos, verduras y secarlas para hogaño y tener qué comer...” (Guamán Poma: 1615 / 2011: 663). Polo de Ondergardo, recogido por Vilcapoma, nos dice:

El sexto mes se llama Atún Cuzqui raymoray que responde a mayo, también se sacrificaban otros cien carneros de todos colores. En esta Luna y mes (que es cuando se trae el mayz de la era a la casa) se hazia la fiesta que oy día es muy vsada entre los indios que llaman, Amoral vel Aymoraña. Esta fiesta se haze viniendo desde la chacra hasta su casa diziendo ciertos cantares, en que ruegan que dure mucho el mayz hazen cada vno en su casa una huaca del mayz la cual llaman Mamaqara, tomando de su chacra cierta parte del mayz más señalado en cantidad y poniéndola en una troxe pequeña que llaman Pirua, tiene, y que está tapado y aderezado adoran esta Pirua, y la tienen en gran veneración, y dizen que es madre del mayz de su chacra y que en esto se da y se conserva el mayz, y por este mes le hazen un sacrificio particular y los hechizeros le preguntan si tiene fuerza para el año que viene y si responde que no le llevan a quemar a la misma chacra con la solemnidad que cada uno puede (Vilcapoma 2008: 235).

Estas fiestas o rituales del *aimoray* coincidieron entonces con la fiesta religiosa en honor a la Santísima Cruz que se celebraba desde siglos antes en el Viejo Continente, lo que facilitó de esta manera la superposición y posterior sincretismo con los rituales y festividades andinas del aymoray o la fiesta del mamazara. De la diversa conjugación de estas dos festividades (una agrícola y la otra religiosa) va a devenir las actuales sincréticas y masivas “fiestas de las cruces”, en unas regiones más cristianizadas que en otras. Federico Schaw (1999) señala que las actuales fiestas de las cruces andinas (a partir de su estudio en la sierra central) expresan o contienen antiguos rituales agrarios pre cristianos, rituales festivos de agradecimiento a sus propias divinidades por la cosecha y abundancia del maíz (fiesta del mamazara). Deja entrever que muy poco de religioso tendrían estas fiestas hasta la Colonia, y no emite referencias sobre una fiesta en honor o que conecte a la constelación de la Cruz de Sur o a la cruz cuadrada andina o chakana: “La fiesta de la mamazara se trata de un rito mágico antes que de un acto religioso. En la esfera incaica (...) la fiesta de la cosecha del maíz se depuró de los elementos mágicos, siendo estos

desplazados por actos religiosos en forma de sacrificios al Sol (y) la fiesta de la Cruz (en el caso de Huancayo) tal como se celebra hoy se basa en la antigua fiesta del aymoray y la primera debe su amplia difusión y gran popularidad a la importancia que tuvo la última como una de las fiestas principales del antiguo Perú” (Schaw 1993: 62).

2) Las huancas (también huacas).- Por otro lado, estos rituales (o fiestas) de agradecimiento por las cosechas y a la Pachamama, también se van a conjugar en muchos lugares del mundo andino o van a coincidir con la existencia y devoción a las huancas (a la que también llamaron huacas). Se trata de divinidades familiares y locales protectoras de la tierra (de las chacras, a las que en otros lugares también se les conoce como *conopas* o *mallcos*), de las casas, de los poblados, de los caminos, de las chacras; divinidades sanadoras, también de fertilidad, de abundancia, etc. y a quienes se les rendía mayor devoción en tiempos de cosecha según el investigador José Gonzáles (1989). La devoción ritual y festiva a las huancas sería claramente de orígenes pre incas y circunscritas básicamente a ámbitos familiares y locales. En muchos casos fueron posiblemente anteriores y diferentes a la fiesta del aymoray (o supuestamente *chakana raymi*). Estas divinidades, aún en muchos lugares llamados huancas hasta hoy, se simbolizaban en unas piedras u otros elementos que, significando la presencia sagrada de las divinidades andinas, tenían la función principalmente de brindar protección o bienestar a las unidades familiares, pueblos y caminos; estos puntos de reverencia durante la Colonia fueron prioritariamente reemplazados por las cruces cristianas: “las conopas y mallcos, ídolos para la protección y buena producción de los maizales y papales, también fueron reemplazadas por la cruz (...) a las lluvias, el rayo y el trueno que hacían germinar y florecer los campos se los reemplazó con cruces (...) a las viviendas para su protección se colocaron cruces en los techos luego del zafacasa reemplazando las cunuvas llenas de maíz y cereales (...) los españoles a pesar del adoctrinamiento, la cristianización y la extirpación de idolatrías, que significó también la destrucción física de todos sus ídolos, no pudieron desaparecerlas y por ello sustituyeron a gran parte de las divinidades indígenas por cruces, para que los indios en lugar de adorar a sus dioses adorasen al símbolo sagrado del cristianismo.” (Ramírez: 2009: 195). Estas “pequeñas” y locales divinidades son diversos y abundantes dependiendo de las localidades, por ejemplo, en el caso de Huamantanga (Canta, provincia de Lima), encontramos diferentes y abundantes huacas/huancas e ídolos de acuerdo al Dr. Cajavila (2007): “Los ídolos de piedra, símbolos religiosos andinos llenaban con su sensibilidad y su omnipotencia el espacio cotidiano de cada uno de los pobladores. Estos símbolos religiosos de piedra fueron destruidos por los extirpadores de idolatrías.” (p. 228). Nombra algunos de estos ídolos: Ticllawacho (ídolo de piedra huanca que sanaba enfermedades), Sulca Vilca (ídolo de piedra con rostro de varón), Chontavilca (ídolo de piedra enterrado), Pacarina Aura (peñasco donde tienen sus mallquis), Yaropalpa (ídolo de piedra ordinaria sentado sobre la tierra), Chinchaypalpa (piedra sin ninguna figura), Guaracani (ídolo confesor), Pomaguato (ídolo de piedra en medio de la laguna Pomaguato), Condormalqui (piedra enterrada, que es llamada malqui y al que adoran para tener abundancia), Malmay (hijo de la huaca Pomaguato, dentro de la laguna y es dios de las comidas), Guachaura (piedra pequeña como negra, dios de las chacras), Yunguy (piedra tosca, la mitad negra y la mitad blanca), Coriguanca, Mallmain y otros.

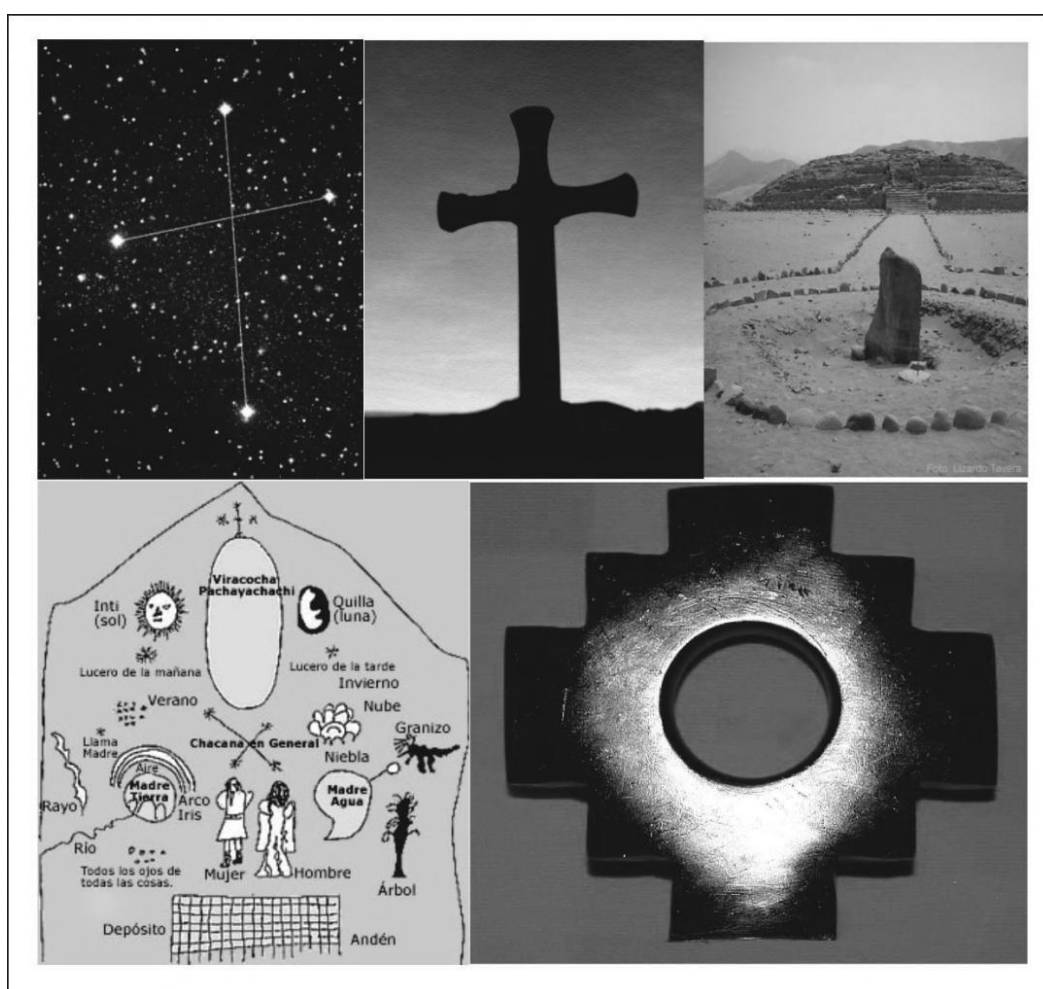
3) La Cruz cristiana.- Por otro lado, la cultura occidental trajo la cruz cristiana como símbolo principal de “civilización”, de sometimiento y devoción, la misma que guarda cierta similitud geométrica formal con la cruz chakana, con la constelación del Sur, y coincide con la fecha festiva en su honor. Estos rasgos coincidentes no pudieron ser menos aprovechados en la consecución de su deseada evangelización o extirpación de idolatrías y facilitó la superposición sobre los rituales a las huancas, y en especial sobre los rituales festivos en honor a la mamazara o fiestas del aymoray. Desde entonces asistiremos a la instauración de a fiesta de la Cruz Velakuy, fiesta de la Vera Cruz o Cruz de Mayo, que se insertará cada vez con mayor profundidad en el sistema de fiestas andino y en el mundo subjetivo religioso del poblador. De esta manera se impone la fiesta en honor a la Santa Cruz que el mundo occidental había instituido celebrarse todos los 3 de mayo y los 14 de setiembre²⁹⁹. Esta superposición terminó en un sincretismo festivo y religioso con el paso del tiempo, desde entonces sabemos de una gran cantidad de poblados andinos que rinden culto a la cruz cristiana:

La Cruz tiene una dimensión infinita, una elevación espiritual, por eso está en las altas cumbres con sed de espacio, está incorporada a nuestro espacio, a nuestro folklore, a los trabajos agrarios, a nuestra arquitectura, está como hitos que señalan caminos, indica el lugar de un desgraciado accidente, está en los cantos populares, preside los cabildos de las Comunidades, está en la vara de los Varayoc, está sobre la tumba y en todos los aspectos de la vida del hombre andino (Altamirano 1998: 86).

4) Las fiestas de la “Chakana Cruz” o “Chakana Raymi”.- De acuerdo a las descripciones de los cronistas, en las postrimerías del imperio incaico, no encontramos festividades conocidas específicamente como Chakana Cruz o Chakana Raymi, tampoco encontramos referencias sobre una fiesta religiosa en honor o en devoción a la Chakana Cruz o a la constelación de la Cruz del Sur, sino fiestas o rituales agrarios conocidos como aymoray con una temática explícita sobre el guardado (troje) de las cosechas (en especial del maíz) y sobre las cuales se habrían ido superponiendo las fiestas religiosas en honor a la cruz cristiana. Denominaciones y eventos como la Chakana Raymi van a surgir explícitamente en el siglo XX como parte de descubrimientos e investigaciones y vía extrapolaciones que intentan plasmar prácticas rituales a cargo de organizaciones que trabajan el tema indígena y que principalmente se encuentran involucrados en proyectos ideológicos de revaloración y actualización de elementos o costumbres andinas

²⁹⁹ “Los libros litúrgicos contienen dos fiestas dedicadas al culto de la Cruz: La Invencción de la Santa Cruz, el 3 de mayo, y la Exaltación, el 14 de septiembre. La Exaltación, que conmemora la dedicación de las basílicas de Jerusalén, es de origen oriental y no pasó a occidente hasta fines del siglo VII, a través del rito romano. La Invencción de la Santa Cruz, en cambio, es conmemorada desde antiguo. En España aparece en todos los calendarios y fuentes litúrgicas mozárabes, poniéndola en relación con el relato del hallazgo por Santa Elena de la auténtica Cruz de Cristo. Este relato figura en los pasionarios del siglo X y puede resumirse así: En el sexto año de su reinado, el emperador Constantino se enfrenta contra los bárbaros a orillas del Danubio. Se considera imposible la victoria a causa de la magnitud del ejército enemigo. Una noche Constantino tiene una visión: en el cielo se apareció brillante la Cruz de Cristo y encima de ella unas palabras, *In hoc signo vincis* (“Con esta señal vencerás”). El emperador hizo construir una Cruz y la puso al frente de su ejército, que entonces venció sin dificultad a la multitud enemiga. De vuelta a la ciudad, averiguado el significado de la Cruz, Constantino se hizo bautizar en la religión cristiana y mandó edificar iglesias. Enseguida envió a su madre, santa Elena, a Jerusalén en busca de la verdadera Cruz de Cristo. Una vez en la ciudad sagrada, Elena mandó llamar a los más sabios sacerdotes y con torturas consiguió la confesión del lugar donde se encontraba la Cruz a Judas (luego San Judas, obispo de Jerusalén). En el monte donde la tradición situaba la muerte de Cristo, encontraron tres cruces ocultas. Para descubrir cuál de ellas era la verdadera las colocaron una a una sobre un joven muerto, el cual resucitó al serle impuesta la tercera, la de Cristo. Santa Elena murió rogando a todos los que creen en Cristo que celebraran la conmemoración del día en que fue encontrada la Cruz, el tres de mayo”. (Antonio Merino 1997).

extinguidas. Esta articulación de la chakana con las actuales fiestas de la cruz, va a construirse entonces más como un grupo de proyecciones intelectuales a partir del hallazgo de cuantiosos vestigios de este símbolo en casi todas las culturas andinas pre hispánicas y su posible relación con la constelación de la Cruz del Sur (de la cual se supone que deviene su forma geométrica). Además va a estar sustentada por su presencia y denominación de “chakana” en el “mapa de la cosmovisión andina” dejado por el cronista aymara Juan de Santa Cruz. La presencia de la chakana cruz en este nuevo escenario se va a enfatizar en el Altiplano y en el área andina sureña del continente, donde es muy común su reinención como antecedente de las fiestas de las Cruces sobre la base de la presencia del símbolo de la chakana que ha sido bastante frecuente en las diferentes culturas altiplánicas pre incaicas como Pukara, Pukina y Tiwanaku.



La conjunción de estos símbolos culturales se entremezclan entre los discursos de los conjuntos metropolitanos de manera enrevezada: 1) Constelación de la Cruz del Sur, 2) Cruz Cristiana, 3) La Huanca, 4) Esquema de la Cosmovisión Andina, 5) Símbolo de la Chakana o cruz andina.

Entonces no hallamos fiestas tradicionales y populares denominados Chakana Cruz o Chakana Raymi en ningún lugar del territorio andino, tampoco hay antecedentes de que hubieran existido, sino que desde hace algunas décadas asistimos a la aparición focalizada de estos eventos protagonizados por organizaciones ideológicas pro indígenas que albergan proyectos específicos como el retorno de perdidos cultos antiquísimos. Estos aseveran la existencia de rituales y festividades Chakana Raymi en honor a la constelación de la Cruz del Sur y que posteriormente habrían sido superpuestos por las fiestas cristianas de Cruces:

Los invasores hispanos traen una cruz que guarda similitud geométrica formal con la Cruz cuadrada y la Cruz del Sur (llamada Chacana, en su síntesis) que es nuestra cruz andina. Aprovechando esta coincidencia plagian el símbolo de la Chacana afirmando que nuestras cruces y la cruz cristiana simbolizan por igual a su religión mediterránea, y con este engaño, típico método colonialista, lograron dominar al habitante andino, ideológicamente. La Chakana, es una cruz cuadrada con los bordes escalonados cuyo centro forma un vacío que representa a la Divinidad y lo que lo rodea su creación; la Chacana está dividida en cuatro reinos con tres escalones cada uno, significando los tres mundos: ukupacha (subsuelo), kaypacha (superficie) y hananpacha (cielo). Los Extirpadores de Idolatrías se las arreglaron para suplantar la milenaria fiesta andina de la Cruz del Sur con una pseudo celebración cristiana que denominó Cruz Velakuy, fiesta de la Vera Cruz o Cruz de Mayo. Nuestra cruz de estrellas, símbolo material de la Verdad de una cultura cósmica, no tiene nada que ver con la exótica cruz que trajeron los invasores...³⁰⁰.

De esta manera, instituciones milenaristas o neo indigenistas como el Movimiento Tawantinsuyano y otros, han popularizado eventos en torno a la Chakana Raymi. Sin embargo, estas reuniones más que festivas son pensadas en una especie de esoterismo con creencias y honores a las divinidades andinas, apoyadas en discursos milenaristas y mitológicos. Son por lo tanto pequeños círculos sociales que en muchos casos terminan realizando específicamente sesiones de espiritualidad. Veamos algunos eventos realizados por estas organizaciones, el título o términos que utilizan, el formato, cómo los presentan y el carácter que encierran:

- El “Primer Chakana Raymi ‘Chawpi Pacha’ Fiesta de la Constelación de Sur” realizado entre el 1 y 2 de mayo de 2010 (Quito, Ecuador). El “Chakana Raymi, celebración de la Chakana” entre el 2 y el 4 de mayo de 2006 (Salta, Argentina).
- “Chakatana Raymi, Fiesta de la Cruz Andina” realizada el 2 de mayo de 2010 en el centro arqueológico de Pachacamac (Lima, Perú). Dice la publicidad virtual: “esta ceremonia tiene el objetivo de energizar a los presentes y al planeta tierra ya que la ‘constelación de la Cruz del Sur’ alcanza su mayor esplendor y es posible recibir todos sus beneficiosos influjos energéticos”.
- “Chakana Raymi, celebración de la constelación madre chakana” a realizarse entre el 30 de abril y el 2 de mayo de 2010 (Córdoba, Argentina). Dice la convocatoria: “Como todos los años se organiza este sábado la fiesta de la Chakana Raymi, que es la observación del cielo y las estrellas a través de la cosmovisión andina en relación a la posición de la Cruz del Sur, para averiguar y conocer el tiempo de producción del año, el desarrollo de las actividades y el significado del pensamiento y comportamiento del hombre. Esta actividad de la Chakana Raymi es parte de la cultura de los quechuas y

³⁰⁰ Fernando Oñate Valdiviezo en: <http://www.fronate.pro.ec/fronate/la-chakana-y-el-mundo-andino>

aymaras, se repite cada mes de mayo con la intención de recuperar el pensamiento y los conocimientos de los antepasados”. Se realizó el 8 de mayo de 2010 (Potosí, Bolivia).

- “Chakana Raymi: ceremonia de celebración de la Constelación Madre”. Dice en su referencia: “La Constelación Chakana (Pusiwara en Aymara, o Cruz del Sur en español) es la Constelación Madre de los Pueblos Originarios Andinos, siendo objeto de un culto milenario, por ser regidora del mundo andino, brindando el ‘orden’ y la ‘medida’. En la medianoche del 2 y 3 de mayo, cuando se encuentra en el cenit, la proyección de sus brazos señala los cuatro puntos cardinales, marcando el inicio de un Ciclo Vital, y determinando un ‘calendario’ sideral. Nuestros ancestros subían a los Centros Astronómicos Ceremoniales Sagrados o Wakas, ubicados en la cima de las montañas, para su mejor observación y estudio, y para estar más cerca de su influjo energético. Además, es el momento propicio para ‘potenciar’ las propiedades medicinales de las plantas. Cuando llegaron los invasores, en su esfuerzo de eliminar este culto, destruyeron estos lugares sagrados y pusieron cruces de madera en su reemplazo. Impusieron esta fecha como el día de la Vera Cruz cristiana. Sin embargo, desde hace más de 5000 años, la constelación Chakana es la ‘Verdadera Cruz de Mayo’ para el mundo andino, y hasta el presente continuamos este culto milenario por ser parte de nuestra Herencia Cultural intangible” (Salta, Argentina). En la figura 104 presentamos la publicidad de algunos de estos eventos:

10.3. Invención de la fiesta de la “Chakana Cruz” por los sikuris de Lima

La fiesta de la chakana cruz de los conjuntos de sikuris de Lima, se ha constituido como un nuevo espacio o momento de encuentro, donde la motivación participativa es básicamente la competencia y exhibición musical e identidades grupales. No se percibe una motivación religiosa. Este hecho hace que el símbolo religioso que se turnan en el cuidado y llevan en andas el día de la fiesta, esté constituido por la cruz cristiana y la cruz cuadrada andina, dos símbolos que expresan “lo occidental” y “lo andino” juntos pero sin feligreses. (Sánchez 2010: 17).

De las fiestas religiosas populares en el mundo andino, las cruces son más abundantes que las fiestas de veneración a Cristo, a la Virgen María y a los santos cristianos o santos patrones. Esto mismo se reproduce en Lima. El padre Manuel Marzal nos sugiere que esta tendencia se debe a que la cruz es un símbolo muy utilizado desde la Conquista como emblema de ocupación y afirmación; es por ello que en las décadas de las masivas migraciones a Lima, la cruz ha acompañado a las poblaciones en su necesidad de ocupación, legitimación y amparo de sus conquistas geográficas (las “invasiones” en los AA. HH.), sociales (organizaciones, asociaciones, clubes o instituciones) y simbólicas (creencias). También se encuentra el uso significativo de la cruz como símbolo cristiano en sí mismo, cual representación de Dios en el lugar, así como la continuación de sus tradicionales fiestas o devociones a las cruces en sus lugares de origen. Además es conocido que el símbolo más usado para estigmatizar o suplantar a las numerosas huacas o divinidades andinas fue la cruz cristiana. Por ello se piensa que en casas, comunidades, caminos y cerros donde se encuentran hoy pequeñas o grandes cruces, fueron asientos de las huacas:

Es notable la importancia de la cruz como símbolo de veneración y culto religioso, que supera a los símbolos de Cristo y de la Virgen María (...) esto se explica no sólo por el lugar de la cruz en el culto cristiano, sino porque la cruz es un símbolo de ocupación de un territorio, tanto en la tradición hispánica de la conquista como en la tradición eclesiástica de los concilios limeños que mandaban poner una cruz en los cerros y adoratorios prehispánicos (Marzal 1989: 104).

Así, las fiestas en honor a la cruz en Lima aparecen no solo como el traslado de tradiciones de los migrantes, sino también como un evento religioso reinventado en la ciudad, en nuevos escenarios como mercaditos, barrios, asociaciones, confraternidades, etc., y por diversas agrupaciones sociales, por lo que es seguro que cada fiesta de la cruz en la gran Lima tiene propias características. El padre Manuel Marzal (Op. Cit.) en un pequeño trabajo de campo en la parroquia del distrito de El Agustino en Lima, por los años 80, encontró que solo en ese distrito se realizaban 19 fiestas de cruces, seis fiestas de cristos y nueve fiestas de vírgenes. Sin duda, la devoción a la cruz es muy emblemática y representativa en la religiosidad popular de los migrantes en Lima.

La fiesta de la Cruz de Mayo en el Altiplano como en todo el Ande peruano, es también muy masiva, tiene la trascendencia de ser una fiesta de los sikuris y se desarrolla con más efusividad en el pueblo (hoy provincia) de Huancané. Esta se denomina popularmente fiesta de la Santísima Cruz de Mayo (ojo: no encontramos la denominación chakana cruz). En esta festividad se movilizan más de una veintena de cruces con sus respectivos mayordomos y sus grupos de sikuris contratados especialmente para acompañar los días de fiesta. En esta semana el pueblo huancaneño es centro de atención de todas las comunidades de los alrededores que incluso llegan con sus propias cruces al pueblo para ser parte de los rituales y de la fiesta, siempre acompañados por los grupos de sikuris (también de otros tipos de conjuntos de músicos coreográficos como los puli puli). También es ocasión para que los diferentes grupos de sikuris del Altiplano visiten el pueblo con o sin contrato de por medio; por ello la fiesta de las cruces en Huancané se convierte, por una semana, en la reunión más grande de grupos de sikuris y exclusivamente de la modalidad sikuri (sikuris de varios bombos o sikuri mayor) y de distinta procedencia: conjuntos campesinos, comuneros y aquellos formados a manera de organizaciones exclusivamente musicales³⁰¹.

Hacia 1980 la Asociación Juvenil Puno, inicia o reinventa, como parte de su racionalizado “trabajo cultural”, una fiesta de cruces a la que van a llamar desde entonces Chakana Cruz. Se trata de una “réplica” de la fiesta de las cruces de la provincia de Huancané (Puno) y se intenta construirla bajo el formato regional de continuidad cultural o conservación de costumbres y tradiciones. Así, con todas las deficiencias o características de una “imitación” y un evento incipiente, empieza a desarrollarse pensando en un evento aglutinador de los conjuntos de sikuris de Lima principalmente regionales, llevando entonces impresa una discriminación hacia los conjuntos metropolitanos (carácter además propio de la relación regional y metropolitano en la década de los 80). El Conjunto de Zampoñas de San Marcos fue el primer conjunto metropolitano que se integra a esta fiesta haciéndose alferado en los años 1986, 1989 y luego en 1997, iniciando de esta manera el acercamiento de los conjuntos urbanos y que llevará en adelante a una plena

³⁰¹ Las diferencias entre estos “dos tipos” de sikuris es evidente: los primeros se reúnen casi exclusivamente para la ocasión, presentan grandes rasgos de naturalidad y tradicionalidad en sus acciones y expresiones, en su técnica musical y vestimenta, no actúan por contratos y su participación en esta fecha es por devoción. Mientras los segundos son grupos constituidos en la ciudad misma de Huancané y sus acciones, expresiones y expectativas son las de grupos netamente musicales, los contratos para que ellos actúen son evidentes.

integración de estos ya que ninguna regla se establece para ser parte de esta; solo la presencia y fortaleza del conjunto, medida en su accionar cotidiano, será garantía de confiabilidad. De esta manera este evento, de supuesto carácter religioso, va a ser concebido más como programa cultural e ingresará a un proceso de reacomodos de acuerdo a su nuevo contexto y a la particularidad de sus miembros: la AJP, los grupos de sikuris regionales (los que tienen más actividad urbana) y los conjuntos metropolitanos³⁰².

En primer lugar el ingreso del término como del símbolo de la chakana (materializada en un gran madero que carga sobre sus espaldas la cruz cristiana) evidencia el uso ideológico de este y el proyecto político cultural de este movimiento: la recuperación de lo auténticamente andino frente a lo enajenante occidental. Simboliza el proyecto de recuperación de elementos profundamente andinos que los españoles destruyeron o intentaron destruir y suplantar, como los lugares sagrados y los elementos que los materializaban: las huacas, ídolos, rituales frente a la existencia de la cruz, la iglesia, los santos y los curas católicos. En los inicios de esta fiesta (años 80) y cuando los conjuntos metropolitanos todavía no se habían incluido en ella, el anda solo portaba a la cruz cristiana, pero a finales de los años 90 e inicios de los 2000, con la fuerte presencia metropolitana aparecerá físicamente la cruz chakana colocada en “las espaldas” de la cruz cristiana. Representará el momento más elevado de la racionalizada idealización andinista base de los proyectos metropolitanos, más aún en la medida en que se trata del uso racional e instrumental del símbolo andino más intrigante, autóctono pero a la vez desaparecido³⁰³. En esta extrapolación ingresa con vigorosidad la chakana como un símbolo recuperado presuponiendo la supervivencia de muchos elementos o formas religiosas andinas escondidos bajo rituales cristianos. “Recuperada” (después de cinco siglos de tinieblas) la chakana reaparece tratando de simbolizar rituales pulcros, místicos, profundamente andinos relacionados a sanaciones, curas, carga de energías, e inclusive como símbolo ecológico. Aunque estos se presentan como continuidades de rituales extinguidos, su extraño formato disidente de las costumbres mismas de las poblaciones los delata.

De esta manera se da vida a esta fiesta de la cruz sustentada en los argumentos de la antropología andina clásica del siglo XX, lo que es considerado casi una verdad absoluta: “Bajo el símbolo de la cruz y bajo el amparo de las iglesias, el indio continuó creyendo en su realidad religiosa y venerando las fuerzas que él consideraba determinantes y poderosas en su mundo” (Schaw 1996: 74). Sin embargo, Carlos Milla, el estudioso y defensor más acérrimo de la chakana andina, nos alerta con sorpresa al verla actualmente ingresando en la iglesia junto a la cruz cristiana. Se trata de un símbolo, nos dice, que nada tiene que ver con la religión cristiana, pues la chakana es sobre todo un símbolo científico, matemático: “La Cruz Cuadrada es una figura geométrica utilizada como símbolo ordenador de los conceptos matemáticos religiosos en

³⁰² Participan en esta fiesta los grupos regionales que mayor actividad urbana tienen, es decir aquellos que salen de su ámbito tradicional y se consideran conjuntos musicales propiamente, y además se interrelacionan con los metropolitanos. En el movimiento metropolitano serán los grupos más ideologizados (llamados “radicales”) los que no van a participar a estos eventos, obviamente que esta postura tiene mucho que ver con la concepción que la ideología marxista tiene de la religión.

³⁰³ La etapa prehispánica es considerada el momento histórico de donde se puede extraer los símbolos andinos en su “estado puro y pulcro”, no contaminados por Occidente. La corriente indigenista del siglo XX en sus diferentes versiones, en su afán loable de investigación y recuperación de este pasado, exacerbó en muchos casos momentos del pasado andino reinventando por ejemplo fiestas como la “chakana raymi”. Estos eventos son construidos desde estos ámbitos discursivos o de proyectos ideológicos en base a hipótesis y extrapolaciones, convirtiéndose por tanto en eventos a nivel de instituciones y no populares. Así aparece con fuerza el mismo símbolo de la chakana y los consiguientes eventos o fiestas.

el mundo (...) es geométrico y proporcional, fue usado como modulador y ordenador de los espacios arquitectónicos, urbanos y regionales en el Estado Comunitario Andino del Tawantinsuyu o Pisisuyu” (Milla 1983: 122).

Así la fiesta de la chakana cruz de los conjuntos de sikuris de Lima llevará impresa el proyecto ideológico, cultural y político de las instituciones andinistas de los 80; sustentando el necesario enfrentamiento y antagonismo mental, de lo andino frente al sistema de pensamiento imperante: nosotros y los otros, los propios y los ajenos, los indios y los blancos, lo andino y criollo, lo rural y urbano, lo tradicional frente a lo moderno; articulada también a la polaridad socialismo y capitalismo, explotado y explotador. Por ello se desarrolla una alta valoración de “todo” lo andino frente a “todo” lo occidental considerado como lo foráneo que debía ser combatido. El discurso azorado y apasionado de la chakana ingresa con fuerza respaldando la revalorización de los elementos andinos perdidos durante la “evangelización” hispana en la Colonia y continuada por la aculturación del siglo XX. Entonces las organizaciones culturales juveniles intelectuales asumen muchas ideas apasionadas que la corriente indigenista había construido sobre el mundo andino y que junto a la opción política de izquierda hace necesaria también la búsqueda del cambio social en pro de un utópico socialismo basado en lo andino. Sin embargo, toda esta posición racionalizada no ingresa a la esfera de lo privado y subjetivo de los integrantes, más aún en la década de los 2000 cuando, al contrario, se expresa públicamente el nuevo carácter del joven integrante de los sikuris.

De esta manera esta nueva fiesta urbana se desarrolla como un proyecto andinista integrando confusamente e instrumentalizando elementos para la recuperación de la memoria histórica andina, el fortalecimiento de la costumbre, del folklore, de la tradición, del pueblo, de los Andes, etc. Apareciendo siempre la posibilidad de articularse a proyectos políticos e ideológicos³⁰⁴. Un claro ejemplo es la presión u obligación silenciosa que tienen los grupos de participar artísticamente en esta fiesta con la modalidad sikuri (varios bombos o sikuri mayor), no solo debido que en Huancané (Puno) los grupos que participan en esta fiesta son exclusivamente de esta modalidad, sino porque hay un trasfondo, el de considerar a esta modalidad como la expresión más tradicional, rural y auténtica del sikuri frente al sikumoreno (considerada como una construcción del “misti” y de la ciudad). Posición y proyecto que dos décadas después ha variado silenciosa y sustancialmente. De esta manera la fiesta de la chakana cruz ha sido convertida así en un símbolo ideológico y religioso que intenta representar el desencuentro entre Occidente (la cruz cristiana) y los Andes (la cruz chakana), representando la lucha entre el bien y el mal, entre lo rural y lo urbano, y el colectivismo y el individualismo: por ello tal vez que, como observamos en la imagen (Fig. 108a), el símbolo de la chakana es más grande y pesada que la cruz cristiana, y aquella carga sobre sus espaldas a esta queriendo revertir la situación de sometimiento, como castigándola y asemejándose al cóndor andino sobre el toro hispano en el *Yawar Fiesta* de José María Arguedas. Es decir todo un lugar de significaciones juveniles urbanas donde alguna vez se intentó poner también la hoz y el martillo (símbolo comunista).

Esta intención de replicar una fiesta andina con el fin de difundir la cultura altiplánica, continuar con tradiciones andinas, agrupar a los conjuntos de sikuris bajo un argumento

³⁰⁴ En algún momento, nos dicen, se intentó también colocar subliminalmente en el “anda” una hoz y un martillo (símbolos de la organización PCP-Sendero Luminoso).

religioso o, más aún, recuperar rituales andinos pre cristianos, no termina construyendo una comunidad devota, más bien crea un novedoso espacio juvenil de distensión de los grupos de sikuris limeños, donde los pocos grupos de migrantes que participan son los que se encuentran más ligados a prácticas urbanas, y donde se conjugan elementos tan diversos y antagónicos, como: la ideología y la religión, la identidad, la solidaridad y la competencia, los ritos paganos y la misa, competencia, diferenciación y cultura de pertenencia. Sin embargo, esta reinención del símbolo de la chakana no crea una conciencia colectiva sobre lo andino en esta comunidad, pero crea un interesante espacio de participación y recreación de sus propias identidades.

Una fiesta nueva de los grupos de sikuris construida para ellos, por eso se inicia con la participación de conjuntos que no poseían cruces en Lima, que no pertenecían a una comunidad. En Lima la colonia huancaneña ya había reimplantado la fiesta de las cruces en su formato de “continuidad cultural” que caracteriza a la mayoría de migrantes provincianos en Lima, sin embargo había grupos (como los conjuntos de Conima) que no tenían fiesta de cruces, es decir había colonias puneñas que no tenían fiesta de cruces, por ello cuando la AJP hace el primer llamado para la realización de la fiesta de la cruz asisten prioritariamente estos grupos:

En Lima paralelo a las Cruz de Mayo (de Huancané) los grupos de Sikuris celebraban la fiesta de la Chakana Cruz iniciada por la Asociación Juvenil Puno como primer alferado con la participación de los grupos San Miguel de Tuito, los grupos de Conima (Progresista, Hilata, Centro Social, Qhantati)³⁰⁵.

Esto hace que desde un primer momento la fiesta reinventada tuviera una participación heterogénea: conjuntos regionales (migrantes), grupos urbano-limeños (metropolitanos) e híbridos (la AJP). La idea pensada desde un proyecto político cultural construye esta fiesta como un nuevo síndrome del sikuri limeño, que se iniciaría con una “conciencia religiosa andina” (como el que le pondrían los grupos regionales altiplánicos que participan en ella) con la posterior conjugación de un nuevo universo simbólico: (los grupos metropolitanos, jóvenes estudiantes en su mayoría de tendencia marxista, izquierdista o parte de proyectos socialistas que no expresan formatos de ningún tipo de devoción cristiana ni andina. Finalmente, la AJP, un grupo que buscaba racionalizar e instrumentalizar las prácticas y acciones de los sikuris bajo sus objetivos culturalistas. En este sentido, observamos además una aparente y grave incongruencia entre la práctica y el discurso de esta generación limeña (AJP y metropolitana) pues sus miembros individual y colectivamente apostaban por un proyecto político de izquierda que se caracteriza justamente por su desconexión con las prácticas o creencias religiosas cristianas o andinas. Aparente decimos porque los conjuntos de sikuris metropolitanos que abiertamente esbozan (hasta la actualidad) su articulación a proyectos políticos de izquierda, no participan de esta fiesta ni en muchas otras actividades que involucran al movimiento metropolitano y regional (fiestas patronales, concursos, festivales, encuentros, etc.)³⁰⁶.

En los primeros años participaron en esta novedosa fiesta los siguientes grupos regionales: San Miguel de Tuito, Centro Social Conima, 29 de setiembre de Conima, Qantati Ururi de Conima y Sankayos de Moho, también conjuntos metropolitanos como el CZSM y Runa Taki.

³⁰⁵ Constantino Vargas, integrante de la AJP en: <http://www.sikurin-utapa>

³⁰⁶ Al interior de la UNMSM encontramos actualmente a tres conjuntos de sikuris cuyo accionar al parecer responde a sus ideales o aspiraciones ideológicas y no se hacen presentes en esta fiesta: Sikuris César Vallejo, Sikuris José María Arguedas y Sikuris Taquimarca.

Estos se reunieron por convocatoria de la AJP para “festejar” la fiesta de la Cruz de Mayo. Cuentan que el primer año no contaban con una cruz y tuvieron que pintarla en la pared para repetir los rituales de devoción. El ritual festivo consistió en tocar, bailar y tomar licor. A lo largo de los años la fiesta fue “tomando forma”, el alferado siguiente (el que se sucedía en el cargo para organizar la fiesta), construyó la cruz con dos maderos simples y una modesta anda, los demás rituales básicos fueron diseñados para los grupos que deseaban participar y la invitación fue para los demás grupos de sikuris de Lima. Con el transcurrir de los años la fiesta empezó a ganar presencia entre los grupos de sikuris metropolitanos que encontraron básicamente una ocasión de reencuentro, de fiesta, antes que un ritual de devoción y fe cristiana o andina.



La fiesta de la Chakana Cruz o Chakana Raymi reinventada por los conjuntos metropolitanos es bajo los moldes de las fiestas patronales pero sin el ingrediente principal: la fe y la devoción.

En el cuadro IV-7 observamos cómo poco a poco los conjuntos de Lima empiezan a tener protagonismo en la festividad, mientras se nota un “retiro” paulatino de los grupos regionales de los cargos de alferados y también como miembros participantes, sobre todo en la década de los 2000. Este proceso es directamente proporcional al incremento de conjuntos metropolitanos que participan en esta fiesta y la responsabilidad a la que acceden, como también a la crisis de los conjuntos regionales (desde los años 90 en adelante), el surgimiento de los metropolitanos en los

años 80, como su florecimiento en los años 2000. Estos cuadros también evidencian que la fiesta de la Chakana Cruz tiene una alta presencia de los conjuntos que practican exclusivamente la modalidad de sikuri (o varios bombos) o en todo caso obliga a que los conjuntos metropolitanos asistan con la modalidad de sikuri (los que sí pueden cambiar de modalidad); las razones de este aspecto ya las hemos desarrollado y giran exclusivamente en torno a dos: 1) La repetición del formato huancaneño del Altiplano, que se caracteriza por la exclusiva presentación de conjuntos de sikuri mayor o de varios bombos; 2) Por la concepción de que la modalidad sikuri es la representante de mayor originalidad y tradición, aunque sabemos que el formato del sikuri mayor es de evidente “reaparición” o reformulado en la primera mitad del siglo XX, siendo además un producto mestizo o misti.

Cuadro X-7
Conjuntos alferados de la fiesta de la Chakana Cruz
(Desde su aparición hasta la actualidad)

| Nº | Alferado | Agrupación | Procedencia | Modalidad |
|----|----------|-------------------------------------|---------------|--------------|
| 1 | 1980 | Asociación Juvenil Puno | Regional* | Sikuri |
| 2 | 1981 | Asociación Juvenil Puno | Regional | Sikuri |
| 3 | 1982 | San Miguel de Tuito | Regional | Regional |
| 4 | 1983 | San Miguel de Tuito | Regional | Sikuri |
| 5 | 1984 | Centro Social Conima | Regional | Sikuri |
| 6 | 1985 | Asociación Unión Hilata de Conima | Regional | Sikuri |
| 7 | 1986 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 8 | 1987 | Conjunto de Sikuris Qhantati Ururi | Regional | Sikuri |
| 9 | 1988 | Asociación Juvenil Puno | Regional* | Sikuri |
| 10 | 1989 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 11 | 1990 | Conjunto de Sikuris Q’hantati Ururi | Regional | Sikuri |
| 12 | 1991 | Unión Progresista Conima | Regional | Sikuri |
| 13 | 1992 | Asociación Juvenil Puno | Regional | Sikuri |
| 14 | 1993 | Centro Social Conima | Regional | Sikuri |
| 15 | 1994 | Asociación Unión Hilata de Tilali | Regional | Sikuri |
| 16 | 1995 | Unión Progresista Conima | Regional | Sikuri |
| 17 | 1996 | Asociación Juvenil Puno | Regional* | Sikuri |
| 18 | 1997 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 19 | 1998 | Unión Juventud Pampilla | Regional | Sikuri |
| 20 | 1999 | Conjunto de Sikuris Q’hantati Ururi | Regional | Sikuri |
| 21 | 2000 | Unión Progresista Conima | Regional | Sikuri |

| | | | | |
|----|------|--|---------------|--------------|
| 22 | 2001 | Asociación Cultural Illariq | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 23 | 2002 | Asociación Educativa y Cultural Rurarccaya | Metropolitano | Sikuri |
| 24 | 2003 | A. C. Zampoñas de San Marcos | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 25 | 2004 | Asociación Juvenil Puno – Filial Lima | Regional* | Sikuri |
| 26 | 2005 | Asociación Educativa y Cultural Rurarccaya | Metropolitano | Sikuri |
| 27 | 2006 | A. C. Sentimiento Nuevo | Metropolitano | Sikumoreno |
| 28 | 2007 | Conjunto de Zampoñas de San Marcos | Metropolitano | Sikumoreno** |
| 29 | 2008 | Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI | Metropolitano | Sikumoreno |
| 30 | 2009 | Asociación Juvenil Puno – Filial Lima | Regional* | Sikuri |
| 31 | 2010 | Unión Juventud Pampilla | Regional | Sikuri |
| 32 | 2011 | Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda | Metropolitano | Sikumoreno |
| 33 | 2012 | Centro Cultural Rímaq Wayra – 20 de Abril | Metropolitano | Sikuri |

* La AJP es considerada un grupo “híbrido” más que regional propiamente.

** Estos conjuntos cuya modalidad principal es el sikumoreno se presentan en este evento con la modalidad de sikuri, a la que consideran más afín a la fiesta de la cruz.

En los cuadros siguientes veremos también una referencia de cómo ha sido el crecimiento vertiginoso de los conjuntos metropolitanos y los tipos de grupos participantes durante el año 2008 y 2010. Por ejemplo, para el año 2008, el 1 de mayo se llevó a cabo la fiesta de la Chakana Cruz en Lima bajo la organización de los “alferados” el Conjunto de Zampoñas y Danzas de la UNI, y el 2010 el alferado fue la Asociación Cultural Unión Juventud Pampilla (de la provincia de Huancané) que tiene un origen regional pero luego su práctica e integración de sus miembros la hizo particularmente similar a los grupos metropolitanos. El 2011 y 2012, nuevamente regresa a manos de los conjuntos metropolitanos y es encargado al conjunto 24 de Junio para el año 2013 (también metropolitano). En la tabla (IV-7) vemos cómo la presencia de los conjuntos metropolitanos es casi nula en la década de los 80 al igual que en los 90, mientras que en los años 2000 vemos abrumadoramente el crecimiento de los conjuntos metropolitanos como alferados (organizadores) de esta festividad.

Cuadro X-8
Conjuntos participantes en la festividad Chakana Cruz
1ro de Mayo de 2008 (Lima, Perú)³⁰⁷

| N° | Conjunto | Modalidad | Procedencia |
|----|--|------------|---------------|
| 1 | Asociación Cultural 10 de Octubre de Yunguyo | Sikumoreno | Regional |
| 2 | Asociación Cultural 24 de Junio | Sikumoreno | Metropolitano |
| 3 | Asociación Cultural de Arte y Sikuris Wayra Marka | Sikuri | Metropolitano |
| 4 | Asociación Cultural Expresión Juvenil | Sikumoreno | Metropolitano |
| 5 | Asociación Cultural Kunanmanta | Sikumoreno | Metropolitano |
| 6 | Asociación Cultural Nuestras Raíces | Sikumoreno | Metropolitano |
| 7 | Asociación Cultural Sentimiento Nuevo | Sikumoreno | Metropolitano |
| 8 | Asociación Cultural Sikuris Qorillacta | Sikumoreno | Metropolitano |
| 9 | Asociación Cultural 12 de Mayo | Sikuri | Metropolitano |
| 10 | Asociación Cultural Zamponas de San Marcos | Sikumoreno | Metropolitano |
| 11 | Asociación Cultural Qorimarca | Sikuri | Metropolitano |
| 12 | Asociación Cultural y Popular Tarpuy | Sikuri | Metropolitano |
| 13 | Asociación Juvenil Puno – Lima | Sikuri | Regional |
| 14 | Asociación Juvenil Puno – Filial Lima | Sikuri | Regional |
| 15 | Asociación Cultural Illariq | Sikumoreno | Metropolitano |
| 16 | Asociación Educativa y Cultural Rurarccaya | Sikuri | Metropolitano |
| 17 | Ayarachis Urac Ayllu de Sandia | Sikuri | Regional |
| 18 | Conjunto de Sikuris 18 de Julio | Sikuri | Metropolitano |
| 19 | Conjunto de Zamponas de San Marcos | Sikumoreno | Metropolitano |
| 20 | Conjunto de Zamponas Josafat Roel Pineda | Sikumoreno | Metropolitano |
| 21 | Sikuris Sankayos de Moho | Sikuri | Regional |
| 22 | Sikuris Centro Social Conima | Sikuri | Regional |
| 23 | Sikuris de la Universidad Nacional del Callao | Sikumoreno | Metropolitano |
| 24 | Sikuris Taller de Arte José María Arguedas – Universidad Agraria La Molina | Sikuri | Metropolitano |
| 25 | Sikuris Jose María Arguedas – UNMSM | Sikuri | Metropolitano |
| 26 | Sikuris Rímaq Wayra | Sikuri | Metropolitano |
| 27 | Sikuris Taky Onkoy | Sikuri | Metropolitano |
| 28 | Sikuris Unión Juventud Pampilla de Huancané | Sikuri | Regional |

³⁰⁷ En: <http://sikuris.co.cc/>

| | | | |
|----|---------------------------|--------|---------------|
| 29 | Sikuris Villarreal – UNFV | Sikuri | Metropolitano |
| 30 | Zampoñas Taquimarka | Sikuri | Metropolitano |

Cuadro X-9
Conjuntos participantes en la festividad Chakana Cruz
1ro de Mayo de 2010 (Lima, Perú)

| N° | Conjunto | Modalidad | Procedencia |
|----|---------------------------------------|------------|---------------|
| 1 | Unión Juventud pampilla | Sikuri | Regional* |
| 2 | Josafat Roel Pineda | Sikumoreno | Metropolitano |
| 3 | A. C. Expresión Juvenil | Sikumoreno | Metropolitano |
| 4 | Conjunto de Sikuris de 18 de Julio | Sikuri | Metropolitano |
| 5 | Sikuris Wiñay Mara | Sikuri | Metropolitano |
| 6 | Asociación Juvenil Puno – Lima | Sikuri | Regional* |
| 7 | Sikuris Qantati Ururi | Sikuri | Regional |
| 8 | Zampoñistas del Altiplano – Lima | Sikumoreno | Regional* |
| 9 | Sikuris Qollana Socca | Sikuri | Regional* |
| 10 | A.C. Sentimiento Nuevo | Sikumoreno | Metropolitano |
| 11 | A.C. Rímaq Wayra | Sikuri | Metropolitano |
| 12 | CZSM | Sikuri | Metropolitano |
| 13 | Sikuris Wara Wara Waylas | Sikuri | Metropolitano |
| 14 | A. C. Runa Taqui | Sikuri | Metropolitano |
| 15 | Asociación Cultural Illariq | Sikuri | Metropolitano |
| 16 | Conjunto de Zampoñas de la UNI | Sikumoreno | Metropolitano |
| 17 | Asociación Cultural Nuestras Raíces | Sikumoreno | Metropolitano |
| 18 | Asociación Juvenil Puno - Filial Lima | Sikuri | Regional* |
| 19 | Asociación Cultural Nuestro Rescate | Sikumoreno | Metropolitano |
| 20 | Sikuris Tarpuy | Sikuri | Metropolitano |
| 21 | A. C. CZSM | Sikuri | Metropolitano |

*Estos conjuntos presentan una alta confluencia de integrantes de Lima, por lo que se presentan como un claro ejemplo de no poder usar la distinción metropolitano/regional

Entonces el crecimiento vertiginoso de la fiesta de la Chakana Cruz se encuentra basado no solo en la mayor participación de los conjuntos metropolitanos como miembros, sino en su participación como alferados, sobre todo desde la década de los 90 y con mayor énfasis en la década presente. En este sentido, este evento nacido también como proyecto cultural se ha ido instituyendo más como una fiesta social donde los grupos que participan u organizan la fiesta se esmeran en cumplir los pasos y elementos rituales que la constituyen: velaciones, abjatas, misas, procesiones, aynis, etc. Pero, sin duda, el ingreso de un gran contingente juvenil a lo largo de la década 2000 al movimiento le ha adicionado importantes cambios, empezando porque se hallan cada vez más desentendidos de las tradiciones religiosas andinas que las generaciones de los 80, además de otras re-significaciones propias de una nueva generación de sikuris urbanos.

La ausencia de un lenguaje religioso común y de elementos de culto religioso (fe, creencias, devoción, pasión, etc.) evidencia este evento más social y festivo que religioso, donde el gusto por la música sikuri, la competencia, la diferenciación (la identidad) se exhibe profusamente en un momento de negociación simbólica con elementos de tradición andina. Es posible que lo único que lo diferencie de un encuentro o concurso de sikuris, sea la misa, pues la gran procesión por las calles de Lima se asemeja mucho a los pasacalles previos a los encuentros de sikuris. De esta manera lo principal que podemos encontrar en esta festividad reinventada es su carácter híbrido: ya no se trata de acciones o eventos que reflejan la defensa de “lo andino” ni tienen que ver con la resistencia a los complejos procesos de imposición, interpenetración, extirpación y resistencia.

Todo esto, partiendo del hecho mismo que ni en las fiestas tradicionales altiplánicas de las cruces (en Huancané, por ejemplo) hay la posibilidad de la existencia de una religión andina no-cristiana (la antítesis de una religión cristiana), tampoco prácticas religiosas cristianas sin elementos andinos. Ocurre entonces un proceso de continua negociación simbólica donde lo cristiano ha penetrado los mismos ritos andinos, haciendo de la misma liturgia católica (y de la protestante) difícil de ubicarla como un fenómeno bien definido; una de estas expresiones es justamente la fiesta de cruces andinas. Estas expresiones son trasladadas a la ciudad de Lima por los migrantes andinos, quienes reconstituyen este tipo de eventos con cada vez más elementos cristianos y menos andinos. En esta dirección se ha querido posicionar el evento de la chakana cruz instaurada por la AJP, como también otras fiestas de cruces; por ejemplo las de Huancané y Moho en Lima, toda vez que viene incrementándose la participación protagónica de jóvenes urbanos provenientes de los conjuntos metropolitanos. Sin embargo, como hemos visto, la inclusión mayoritaria de los integrantes metropolitanos en desmedro de los grupos regionales ha cambiado el rostro de esta fiesta, siendo reconvertido por el nuevo carácter cultural de la población participante, en este caso juvenil y urbano. Por ello algunas fiestas de la chakana han terminado convertidas en fiestas populares marginales, muy cercanas a lo mundano, donde la irreverencia y los conflictos intergrupales afloran, donde la pugna por el prestigio, el individualismo, la competencia y la exhibición, motivan a sus participantes. Por ello algunas de las fiestas en los años 2000 han terminado con grandes grescas “matonescas”, muy común en las fiestas de barrios marginales, o las conocidas fiestas “chichas”.

Sin duda, se trata de un gran evento social alrededor del cual se motivan los grupos participantes, afloran sus intereses individuales y colectivos. Es un momento muy bien usado por los grupos para procurar fortalecerse internamente o para reencontrarse, e intergrupalmente se constituye en un momento que desarrolla alta competencia, exaltándose la identidad grupal y las

cotidianas diferencias³⁰⁸. Es una fiesta donde los que pasan cargos de alferados también tejen sus propios intereses, evidenciándose una motivación mediática basada en, por ejemplo, la búsqueda de reconocimiento, protagonismo, legitimidad, etc. Lo importante para los alferados (cuando estos son metropolitanos) es el logro de su buena presencia, por ello no existe la búsqueda racional de la cohesión social –que toda fiesta de cruces busca– entre sus miembros. Sin embargo, un día de gran reunión festiva en la comunidad sikuri se halla garantizada. De esta manera podemos entender por qué para el año 2013 esta fiesta contaba con propuesta de alferados hasta por cinco años en adelante, la mayoría de estos, conjuntos metropolitanos. Por otro lado, estos últimos años se han ampliado a tres velaciones antes de la fiesta central; tales indicadores solo pueden expresar dos cosas: 1) La devoción por la fiesta estaría en pleno crecimiento y, 2) Se trata de un espacio de poder y prestigio muy apetecido por los conjuntos, en especial metropolitanos.

Esta cruz no es territorial, a diferencia de casi todas las cruces en Lima (popular y migrante); aunque sí ha logrado conformar una gran colectividad alrededor de ella (solo los días de fiesta), a ello se debe su consecuencia de carácter social. Los racionalizados e instrumentalizados intentos por recuperar y representar elementos autóctonos se desentienden con la mayor parte de los involucrados en este evento, toda vez que son en su mayoría jóvenes y los que a toda vista no participan en los *pagos a la tierra*, en los conversatorios o discusiones teóricas que se realizan los días previos a la fiesta.

La fiesta de la “Chakana Cruz” y se ha constituido en uno de los acontecimientos más esperados por los conjuntos metropolitanos, motivados por el carácter competitivo que tiene. Sin embargo, por sus caracteres tengamos la presunción que esta fiesta tiene una falsa y enrevesada explicación teórica, puesto que en ella se confunden inconscientemente la cruz chakana, la cruz cristiana (Cristo) y la fiesta ritual en honor a la constelación de la Cruz del Sur que se encuentra íntimamente ligada al tiempo de cosechas. Esta confusión no ha sido aclarada, la devoción e importancia religiosa que posiblemente tuvo al inicio con la participación de los migrantes ha disminuido ostensiblemente con una evidente participación de “alferados sin devoción religiosa” y una juventud altamente desconectada de las prácticas religiosas tradicionales o populares. Esta fiesta ha crecido en número, en importancia para los conjuntos que pugnan por ser alferados, pero no en devoción religiosa. El deseo de “alferarse” la fiesta, no es sino una motivación de ser “organizador” de un evento que tiene seguidores y que posiciona al conjunto coyunturalmente, entonces variables como el poder y prestigio desconectadas del fervor religioso presentan una fiesta religiosa sin devotos, pero que pese a leerse contradictorio, existe y funciona, como funcionan muchas prácticas desconcertantes en este ámbito al que llamamos híbrido.

El ritual de agradecimiento a la Pachamama por las cosechas en mayo (momento de la constelación de la Cruz del Sur), existe en los espacios rurales, campesinos, en un gran sincretismo con la devoción a la cruz cristiana; no existe sin embargo la devoción a la chakana propiamente dicha, esta ha quedado como un posible ritual ya fenecido y por tanto un término en desuso (más usado por los estudiosos que por la población); en la práctica misma no se encuentra la cruz cuadrada en ninguno de los rituales a lo largo del mundo andino, no la hemos visto

³⁰⁸ La máxima expresión de esto se dio el año 2007, cuando terminó en una batalla campal con heridos de gravedad y varias decenas de botellas de cervezas rotas producto de una gran gresca intergrupal (informes del CZSM).

tampoco en Huancané en época de la fiesta de las cruces y tampoco como término cotidiano. Sin embargo, en la fiesta de la que hablamos, el símbolo de la chakana tallada en un gran y pesado madero ha sido superpuesto a la cruz cristiana hacia finales de la década de los 90 en un afán de reivindicación de lo “más profundamente andino” y bajo un discurso un poco desordenado que combina cristianismo popular e indianismo puro con algo de marxismo. Por lo que en esta fiesta no encontramos continuidad o algún rasgo sobreviviente del culto a la constelación de la Cruz del Sur bajo el ropaje de la fiesta de las cruces de ninguna manera, en Lima no. Esta fiesta no representa un culto a la constelación del sur y ni por asomo a la chakana, la misma que muy por el contrario es considerada por Carlos Milla como un símbolo puramente matemático, de la ciencia andina que no tiene nada que ver con rituales religiosos andino-cristianos y tampoco festivos.

Por lo tanto creemos que estamos ante una fiesta social juvenil con huellas, elementos o rasgos andinos, urbanos y cristianos. Todos los ámbitos formales del ritual religioso son fielmente imitados con ciertas libertades de particularización: la misa, la procesión, los saludos o reverencias, etc. También se complementan con rasgos de “religiosidad andina”: el pagapu o challa, el ayni, elecciones y cambio de alferados, etc. Decíamos además que el anda contiene una cruz latina o cristiana y sobre ella una cruz chakana construida en madero y que parecería que la primera carga a la segunda (Fig. 108). En el aspecto religioso, más allá del intento formal de cumplir con la misa y la procesión no existe mayor esfuerzo por ampliar o generar mayor fervor religioso. Por ejemplo, en las reuniones previas al evento a las que hemos asistido en varias oportunidades, los conjuntos participantes suelen discutir exclusivamente temas relacionados a “mejorar la fiesta” (por ello decimos que estas se asemejan más a reuniones previas a un concurso), pero nunca se ha discutido sobre “la falta de religiosidad en este evento”, como “mejorar el fervor religioso” o “qué tipo de fervor religioso se debe practicar en la fiesta”. Los acostumbrados “conversatorios” realizados con la intención de ahondar en el tema, siempre han estado dirigidos hacia una revisión del lado antropológico (cuando no ideológico) enfatizando más bien una perspectiva de confrontación dual entre “lo cristiano” y “lo indiano”. Por otro lado, a lo largo de la fiesta en muchas ocasiones nos hemos detenido a observar las manifestaciones de devoción religiosa que los conjuntos y/o los participantes realizan frente a la imagen (que es lo común y acostumbrado en una fiesta religiosa de este tipo). Lamentamos decir que el anda y la imagen permanecen prácticamente olvidados en una de las esquinas del local, aunque en algunas ocasiones hemos visto a ciertas personas mayores, visiblemente procedentes de los conjuntos migrantes, acercarse con gestos de devoción. Una de las principales razones subyacentes para este tipo de prácticas es que la mayoría de estos conjuntos metropolitanos devienen de compartir las visiones marxistas de la religión y los discursos indigenistas³⁰⁹. ¿Estamos entonces ante una fiesta religiosa donde el 99% de participantes no son devotos?

Tampoco se evidencia que haya efectivas acciones de “recuperación andina”, de rituales o manifestaciones de lo que podemos llamar *religión* andina, salvo el pagapu o challa que se realiza en algunas ocasiones al inicio de la fiesta. Normalmente los conjuntos suelen decirse que actúan por “ayni”, es decir ayuda y colaboración mutua entre ellos, sin embargo la mayoría de prácticas sociales de ayuda y solidaridad obedecen a situaciones solidarias comunes a todo grupo social.

³⁰⁹ El marxismo común consideraba a la religión “el opio del pueblo”. Si bien esta es una concepción excesivamente simplista de la concepción marxista, era prácticamente el concepto que circulaba entre los ámbitos de los sikuris.

Por ejemplo, testimonialmente podemos dar fe de que es muy común que las *apjatas* (donaciones) inscritas con bastante compromiso en un cuaderno el día de fiesta, en gran medida son incumplidas al año siguiente. De esta manera creemos que esta fiesta se trata de un evento masivo, que representa o dibuja de cuerpo entero al movimiento, puesto que exhibe caracteres de una fiesta eminentemente juvenil, popular, urbana e inclusive marginal para la cultura urbana oficial. Sin embargo, tenemos la impresión de que lo que más bien subyace a esta fiesta aparentemente religiosa, es un nuevo tipo de agrupamiento juvenil, de expresión y competencia de las identidades grupales y el desarrollo de sus diferencias o conjunciones. Un evento altamente festivo juvenil donde el expendio del licor desarrolla los cánones de un “tono” (fiesta) común de fin de semana. No existe por demás el esfuerzo y empeño en cumplir con las exigencias que una práctica o evento necesita para ser llamado un caso de “religiosidad popular”, la que básicamente es entendida como un conjunto de “prácticas religiosas no institucionalizadas pero basadas en hondas creencias de fe y en Dios” (Puebla - III Conferencia del Episcopado Latinoamericano 1979).

11.- PERCEPCIONES ESENCIALISTAS EN LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS DE LOS 80

Sin duda, la década de los 80 es el momento de mayor actividad artística y social de los sikuris en Lima a nivel de conjuntos regionales y metropolitanos: proliferaron en número de conjuntos, incrementaron sustantivamente la cantidad de integrantes, multiplicaron la cantidad de presentaciones artísticas y mejoraron significativamente en lo musical y organizativo. En todos estos aspectos los discursos esencialistas e ideológicos del arte, se convirtieron en una especie de combustible cuya mezcla explosiva influyó determinadamente en la maximización de sus posibilidades, dejándose arrastrar muchas veces más allá de acciones y prácticas esporádicas. En esta etapa se observa un fortalecimiento de los principales grupos pioneros como San Marcos, Kunanmanta, Agraria, Folkuni y Runa Taki. Estos, numéricamente importantes y con un discurso existencial sustancialmente diferente al regional, se desarrollan –paradójicamente– en función de la colonia puneña. Actúan a veces como parte de proyectos políticos, a veces como parte del movimiento regional y a veces como un movimiento propio. Los procesos de la cultura popular empezaban a configurar la hibridación. Lo señalado se aúna a la problemática de no poder delimitar entre el “ser” y el “representar”, es decir la no conciencia de saber si eran grupos de sikuris en sí o grupos de difusión. De esta manera, los procesos sociales y los cambios culturales habían empezado a gestar procesos complejos que se presentaron en el movimiento a manera de “temas de discusión” conflictivos y recurrentes. Claros ejemplos serán los temas sobre “la mujer sikuri” y el “estilo”.

Cuando actuaron como un movimiento propio o grupos de sikuris en sí, ubicaron su carácter “no-puneño”, “no-regional” y, admitiendo esta “otredad”, se autodenominaron “metropolitanos” (a mediados de los 80), diferenciándose consciente y claramente de los sikuris regionales e intentando forjar una dinámica propia. Por estos años formaron la Coordinadora de Grupos Metropolitanos que buscaba agruparlos frente a organizaciones tipo la Federación de

Sikuris y Sikumoreños de Lima y Callao, una organización regional.³¹⁰ Este movimiento se distinguió sobre todo en el énfasis puesto a las actividades teóricas: realizaron de manera regular conversatorios, conferencias, charlas, etc., en los que se analizaban temas diversos de su quehacer, logrando también algunas publicaciones en formatos de boletines y volantes. El marco teórico desde el que se debatían los diversos temas, así como los ponentes, puso en evidencia el potencial conectivo de los paradigmas marxistas e indigenistas (Mariátegui, Vallejo, Arguedas, Morote fueron referentes obligatorios); los temas expuestos pasaban por la necesidad de potenciar el cambio social contribuyendo desde diferentes frentes (en este caso el cultural) y la necesidad de definición y polarización entre lo proletario-campesino y lo burgués. Tengamos en cuenta que los sikuris maoístas nunca se hicieron problemas por temas como el estilo, la mujer sikuri, la cosmovisión o los cambios y la continuidad. En ellos la idea era clara, el sikuri formaba parte de la cultura y el arte popular, y debía ceñirse a la necesidad de la clase revolucionaria.

Como un movimiento artístico también formaron una dinámica propia: organizaron numerosas actividades como aniversarios de grupos, verbenas, fiestas populares, etc. En cuanto a su desarrollo orgánico interno, propiciaron una peculiar propuesta: elecciones democráticas para las juntas directivas (propio de las organizaciones populares) y la recuperación del rol y el carácter paternal y jerárquico de los guías y otros cargos propios de los sikuris altiplánicos (y de las organizaciones andinas).

En cambio, cuando actúan como parte del movimiento sikuri en general, se conciben sikuris tan igual que los otros. Elaboran discursos y acciones de “igualdad” y se ubican juntos, dentro o con miras al movimiento regional buscando superar siempre esta diferenciación subordinada. Por ello la práctica y búsqueda principal de esta etapa fue la acción de “vivenciar” e interactuar plenamente con los sikuris regionales y altiplánicos en busca de aprehender y ser parte de la “cosmovisión sikuri”. Significaba imitar, simular y en lo posible poseer sus elementos subjetivos y objetivos, esto forma parte de la ritualización del mundo simbólico sikuri. Bajo este contexto aparece el tema del estilo como el más importante, complejo y conflictivo. El estilo es concebido entonces como algo cosificado, ubicable y por tanto plausible de ser aprehendido. Esta es la búsqueda de la época. Además el estilo musical (bien hecho) era la única posibilidad de legitimación del arte y la única posibilidad y condición esencial de igualdad e interacción simétrica con los regionales. Es por ello también que los regionales usan este tema para subestimar a los metropolitanos: “Qué tanto dominas y portas el estilo que dices tocar, tanto eres”, parece la frase que describe el momento. Para la consecución de este no existe mejor camino que la “vivencia”, proceso muy dificultoso de lograr con los regionales, en cambio muy fácil de lograrlo con los altiplánicos³¹¹. Muchos jóvenes lograron esta “vivencia” y obviamente se

³¹⁰ Esta Coordinadora solo logró la realización de cinco encuentros anuales de sikuris metropolitanos. En este momento de cúspide del movimiento se llevaron a cabo también algunos encuentros de grupos exclusivamente del Cono Norte.

³¹¹ Los grupos regionales, como ya hemos descrito, eran reacios a recibir en sus grupos o a enseñar a los grupos metropolitanos en esta etapa; en cambio los sikuris altiplánicos se mostraron a favor y aplaudieron esta iniciativa. Los grupos metropolitanos en Puno siempre fueron bien recibidos y atendidos.

asignaron un valor agregado a su capital artístico, un nivel de estatus. De este tiempo se hereda el valor extremo que se le extiende a la autenticidad u originalidad del estilo³¹².

El estilo, cosificado y enarbolado además como herencia milenaria, no estaba afecto a cambios de ningún tipo, de pronto se le negó rotundamente su carácter dinámico que le habría acompañado durante cientos de años, al igual al siku y al sikuri. La negación en este sentido fue total: de la composición y más aún de la posibilidad de cambiar consciente o inconscientemente cualquier elemento del siku y del sikuri; todo ello fue visto como tergiversación y fue colectiva y drásticamente penado.³¹³ De igual forma se cuestiona a las agrupaciones que interpretan más de un estilo, al integrante que se aventurara a tocar las dos hileras del siku y a los integrantes de los regionales que tocaran con los grupos metropolitanos: “Quienes tocaban sikumoreños no estaban capacitados para el sikuri, y viceversa. Quienes tocaban la hilera ira no podían tocar el arca, y viceversa. Cada hilera tenía una manera de tocar, de sentir...” (Entrevista 2). Estos dos se sustentaban en el hecho de que era imposible ser parte a la vez de opuestos. La identidad es totalitaria y vista dentro de la necesaria definición del individuo, ser o no ser, estar o no estar. Por ello se cuestionaba inclusive el gusto por la música o arte que no fuera andino, la coherencia marxista antiburguesa y el andinismo debían ser plenos.

De esta manera, ser parte del espacio regional y su posterior consecución ha sido el proceso y la búsqueda que marca a los grupos metropolitanos de los años 80. Para finales de la década de los 80 consiguen ser parte de estos dos espacios que para ellos fueron (y siguen siendo) fundamentales: los Encuentros Túpaq Katari y las fiestas tradicionales regionales (fiestas patronales y la fiesta de la Cruz de Mayo principalmente). Esta aceptación al parecer fue avalada por el cumplimiento de algunos requisitos como la férrea disposición de no tergiversar y no mercantilizar el sikuri. En cuanto al primero, es decir en el aspecto artístico-técnico, procuraron lograr una gran imitación de las marcas musicales o del estilo escogido y en lo segundo “no cayeron en el usufructo del arte”. De esta manera obtendrán más adelante una legitimidad casi absoluta: muchos pueblos o alferados altiplánicos los convocarán para animar sus fiestas, llegaron a concursar sin el distintivo de “metropolitanos” e integraron libremente los grupos de sikuris regionales como altiplánicos. Encontramos, sin embargo, que en este afán, los metropolitanos se convirtieron en radicales defensores del esencialismo cultural, desarrollando la misma idea sobre el carácter y papel de las tradiciones y las costumbres.

Para esos grupos desde entonces es más valorada y priorizada una presentación artística en una fiesta costumbrista altiplánica que en las presentaciones de otros lugares donde el conjunto debía actuar como difusor del sikuri altiplánico. Por ejemplo, buscan y llegan a ser alferados de la fiesta de la Cruz de Mayo de la que inicialmente eran impedidos y sobre todo, en su mayoría, son infaltables en el concurso Túpaq Katari (desde los 90 estos grupos toman el protagonismo de este concurso ante la crisis de los grupos regionales). Pero esta interacción (que en ellos fue algo así como una “necesidad”) llevó a complicar sus realidades, trayendo como consecuencia contradicciones como ¿tocar uno o varios estilos?, ¿la mujer podía tocar?, ¿podían componer,

³¹² La herencia de esta etapa sobre “la autenticidad y originalidad” trasciende hasta la actualidad y se expresa claramente en los concursos de folklore, donde se concede mayor valor a las categorías –siempre polémicas– de “autenticidad” y “originalidad”.

³¹³ Por aquellos años Américo Valencia Chacón expresaba su idea de ampliación del potencial musical del siku (el siku cromático al que llamaría luego avasiku) y de los grupos de zampoñas, lo que fue obviamente mal interpretado por estos movimientos. Sin embargo, estas proyecciones fueron premiadas y bien recibidas a nivel académico e intelectual.

cambiar letras, tonalidades, marcas musicales? Como dijimos, todo esto desembocaba por la contradicción básica no resuelta: la diferencia entre “ser” y “representar”.

Por otro lado, este esencialismo es generado también por la visión apasionada o comprometida que forjaron algunos estudios sociales realizados desde el marxismo (que obligaba a definir una posición de clase) y desde el estructural funcionalismo que básicamente pasó por enarbolar algunos elementos de estas “áreas culturales” y la conformación social y cultural del mundo andino (cosmovisión andina), y que plasmada en sus diferentes expresiones culturales –tal es el caso del sikuri– pervive a manera de un continuo enfrentando los cambios o afrentas culturales externas. En primer lugar las investigaciones primarias sobre el sikuri en el Perú (como las de Américo Valencia que supone ya la existencia del siku y el diálogo musical con la cultura Moche y la existencia de los sikuris en la cultura Nazca), propuso el entendimiento del sikuri como una expresión cultural de desarrollo lineal y continuo, conteniendo en su estructura el ordenamiento y cosmovisión del mundo andino: dual. Así, los sikuris (altiplánicos) presentarían una “estructura mental” dual, bi-polar y eminentemente comunitaria propia de la cosmovisión andina: el siku altiplánico expresaría esta estructura en su forma peculiar de ejecutarse (el diálogo musical) y en su conformación colectiva (no jerárquica). El “diálogo musical” refleja la concordancia de los opuestos complementarios (el día y la noche, el *hanan* y el *hurin*, la tierra y el sol, arriba y abajo, etc.) en un juego dinámico de comprensión y equilibrio necesario para la vida. Luego tenemos el carácter colectivo del siku puesto que se toca en “tropas” y es no jerárquico, es decir “todos los instrumentos e instrumentistas son iguales en el fondo”; los sikuris tocan en grupos grandes donde el patrón esencial son las repeticiones numéricas de los tamaños de sikus y en donde todos tocan la misma línea melódica y forman de par en par. Este carácter colectivo y relativamente homogéneo sería representación también de la organización comunitaria, colectiva, solidaria, de la cultura andina. También tenemos el círculo como la formación principal de los sikuris para interpretar la música, la misma que reflejaría en orden concéntrico del hombre andino. Luego se encuentran otras características (ya desarrolladas en el capítulo I) como los tamaños de sikus que representan el orden jerárquico de las edades de la vida, y son básicamente tres: la chili o suli (la más pequeña, la bebita, la wawa de voz aguda); la ankuta o malta (voz media, el joven vigoroso, el más numeroso y el que más trabaja); y la sanko o tayka (voz grave, las más grandes y representan a los achachis, viejos y sabios); esta característica, junto a la estructura de un huayno sikuri que tiene tres partes bien definidas, conformaría los tres niveles del mundo andino (triades). Presentado así, el sikuri fue concebido como una expresión excesivamente simbólica, generando toda una gama de acciones y perspectivas de respeto y sobre valoración de lo andino, aunque en realidad la sociedad andina (y la altiplánica) había empezado a construir una nueva cosmovisión.

De esta manera, “ser un buen sikuri” comprendía compartir o interiorizar este mundo simbólico ritualizado, ser parte y someterse a las estructuras, normas y sanciones necesarias para el funcionamiento institucional. Profundo esencialismo. Por ello era prohibido que un integrante practicara las dos hileras de la zampoña a la vez (como que no se podía ser “macho” y “hembra” a la vez), solo se podía internalizar un polo: el toque de la ira no es igual al arca (no es lo mismo guiar que seguir); hay una forma, un sentir entre una hilera y la otra, al punto que el que aprehende una, ya no puede saber la otra. Por ello también tocar en dos grupos de estilos diferentes no era posible, porque no cabía la posibilidad de que el integrante interiorizara dos estilos a la vez, pues el estilo se lleva adentro y fluye. Finalmente no se podía practicar otro tipo

de música que no sea la tradicional, penado era ya la práctica de la música llamada *latinoamericana* y peor la práctica de un tipo de música alienante (la salsa o el rock, digamos). En una reunión a la que asistimos pudimos observar el discernimiento sobre el porqué y que tipo de sanción se debía imponer a un integrante que había sido descubierto tocando música latinoamericana:

No tocamos otros estilos ni otras modalidades, porque pensábamos que teníamos que aferrarnos a una estilo para no dispersarnos, además la hipótesis indiscutible en ese tiempo era parecerse lo más que se pueda al patrón, además era una forma de ser aceptados y para eso había que parecerse lo más que se pueda (...) Nunca tuvimos temas propios porque no había ni por asomo a ser autónomos, ser nosotros mismos, todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido, aparte que había complejo de discriminación y la AJP cuando organizó la Cruz de Mayo casi no nos dejaron entrar, nos tuvieron parados afuera y en los encuentros de sicuris nos colábamos pero ninguno tocaba; pero ya cuando tuvimos la experiencia después de vivenciar empezamos a ser aceptados y ya queríamos tocar y alguna vez tocamos, no sé si en cacharpari... en fin como por los palos nos fuimos metiendo (...) cuando ya éramos reconocidos por (Centro) Social Conima –que tenía mucho peso porque siempre ganaban los concursos–, ellos influyeron en que nosotros Runa Taki participara en el encuentro Túpaq Katari, no fue porque la AJP permitió sino fue por presión (Entrevista 1).



Los conjuntos metropolitanos sanmarquinos en una gran movilización luego que los militares dinamitaran la estatua del Che Guevara en la facultad de Derecho de la UNMSM a inicios de los años 90. Fotos: TAFOS

De los grupos regionales y más aún altiplánicos, se recupera, se idealiza y ritualiza aspectos como: 1) La colectividad y lo comunal.- Los lugares originarios son considerados expresión de lo más andino, cuyo mayor simbolismo serían sus supuestas relaciones o redes sociales muy estrechas llamadas comunitarias, y sus relaciones con sus divinidades. La potencialidad que da esta concepción a los conjuntos metropolitanos es fortalecer sus prácticas colectivas en la organización interna, pensando en la competencia intergrupala. 2) La solidaridad y reciprocidad.- Se idealizó al mundo andino como el mayor representante del humanismo. En el caso metropolitano se tradujo en la preocupación por el bienestar general a través de la ayuda mutua y el espíritu de unidad. El ejemplo más claro será la práctica del ayni, comprendida como ayuda mutua o colaboración retribuida, sin duda será el emblema máximo en la “práctica andinista” que procuran desarrollar en medio de la urbe llena de “enajenación e individualismo”. 3) Religiosidad.- Para los metropolitanos la excelencia puneña se graficaba también en sus rituales religiosos pensados en sus divinidades. Entonces buscan la entronización en estos ámbitos “transculturizando” ciertas prácticas culturales a sus nuevos contextos. Dentro de esto sobresale el respeto por la tierra (Pachamama), a ella le debe mucho tributo, lo cual es recogido por estas agrupaciones en su ritual más conocido: la “challa”.

Finalmente, ubiquemos algunos caracteres generales de este nuevo movimiento en el que descubriremos el importante papel de la ideología y el esencialismo en el movimiento metropolitano: 1) No tienen un patrón étnico o local que los agrupe (como es el caso de los sikuris migrantes), el eje articulador en todo caso es la idea del “trabajo político-cultural” y luego el “gusto por el arte andino”. La ausencia de un referente local lleva al siguiente punto: 2) Escogen una modalidad y en particular un “estilo” del sikuri el que practican con ahínco y buscan ser sus fieles representantes; entonces el vacío de no tener un referente local o étnico es llenado con el afecto al pueblo de donde proviene el estilo escogido, por ello asisten con mayor énfasis a sus fiestas, se relacionan y asumen muchas de sus costumbres. 3) Integran y buscan captar jóvenes provenientes de los estratos sociales más bajos, migrantes (o hijos) y que normalmente se sitúan en los grandes conos de la ciudad de Lima o barrios marginales, a ellos les hace más rápido aceptar los discursos de crítica y cambio social devenidos de sus condiciones socio económicas y de sus expectativas de mejoras. El fenotipo ideal es el andino en la urbe, por ello hasta ahora se escucha lejanamente (en “broma”) “hay que invitar a las escuelas de zampoña solo a los que tienen perfil de sikuri”. 4) Lo conforman casi en su totalidad jóvenes sin experiencia musical. La pasión adquirida en el transcurso los motivará relacionarse con mucho ahínco con los grupos “verdaderos” (los regionales) y, más tarde, estrecharán sus lazos con los conjuntos y pueblos altiplánicos, conjuntos que en los inicios fueron altamente idealizados. 5) Apoyan o se encuentran relacionados a proyecto ideológicos de izquierda. Algunos conjuntos fueron creados por los mismos grupos políticos, otros se enrolaron luego, y la mayoría de grupos e integrantes congenian más con la utopía andina, otros con la utopía socialista y muchos convienen con la integración “andina-socialista”. En los inicios casi no hay integrante y conjunto que no comparta este tipo de postura ideológica, en la actualidad casi nadie comparte la misma. 6) Su organización interna toma el modelo de “asociaciones”, un tipo de organización popular y clasista de entonces donde los cargos son elegidos vía elecciones (centralismo democrático), al cual añaden formas de organización andina propia de los conjuntos de sikuris (como el rol de los guías). 7) Junto con la idealización y sobre valoración de ciertos caracteres del siku y del sikuri, como el dualismo y el colectivismo, satanizan los elementos culturales foráneos. Sacralizan la tradición y todo “lo

andino” como “lo óptimo”, “lo bueno”, poniendo al frente a lo occidental, criollo, urbano y la modernidad (“lo malo”). Esta exacerbación pasa por creer y practicar el carácter “colectivo” en todas sus formas, el ayni por ejemplo es asumido como una pauta vital y con ello el individuo y el individualismo es censurado. La base de la visión esencialista se construye a partir de la concepción que vivimos en medio de un enfrentamiento cultural andino-criollo y tradición-modernidad, radical e irreconciliable. 8) El trabajo más relevante fue la difusión que se realiza indefectiblemente bajo el lineamiento ideológico y esencialista: “difundir el arte milenario en los sectores y organizaciones populares denunciando la injusticia social y la necesidad del cambio y la recuperación andina”. 9) Son organizaciones culturales, sociales o políticas antes que musicales, por ello no es raro que sean considerados miembros o integrantes de estos conjuntos sin que sepan tocar algún instrumento del conjunto. La integración depende más de la sintonía con el discurso, con el imaginario colectivo del conjunto.

CAPÍTULO II. 3

LOS AÑOS 90: LA CRISIS DE PARADIGMAS, EL FIN DE LAS UTOPIÁS, EL NEOLIBERALISMO Y LA “CRISIS” DEL MOVIMIENTO DE SIKURIS METROPOLITANOS Y REGIONALES

Resumen

El ingreso del neo liberalismo en el Perú, también significó la crisis de los paradigmas marxistas, más aún en el ámbito ideológico y político. Se describe e interpreta las implicancias de estos nuevos tiempos mundiales con fenómenos como el de la globalización, en el contexto nacional y sus efectos secundarios en la cultura juvenil, en las universidades nacionales y en este tipo de agrupaciones artísticas.

1. EL PARADIGMA MARXISTA EN CUESTION

Más tarde en las terrazas se empezaron a escuchar nuevas músicas así como en las verbenas y fiestas de salsa y rock empezaban a tener más presencia; los grupos de rock ya venían más que los sikuris a las verbenas, todo esto empezó a crecer y muchos nos reunimos para botarlos, pero era un movimiento que ya no se podía revertir, incluso nuestros nuevos integrantes ya participaban de eso. (Entrevista 2).

El final de la década de los 80 y los comienzos de los años 90 marca el inicio de una nueva etapa para el país y el mundo, la caída de la utopía socialista, el ascenso del neoliberalismo y el inefable discurso de la globalización, son algunas principales expresiones de ello. Las universidades públicas en Lima resienten el cambio por la crisis ideológica, económica, la violencia senderista y el represivo autoritarismo fujimorista. Para esta década decaen aún más estas dos formas de agrupamiento estudiantil característicos en los 70 y 80: las agrupaciones de migrantes y las organizaciones políticas, las que por supuesto ya se encontraban en crisis. Por otro lado las universidades estatales, principalmente San Marcos, inician un acentuado cambio social y cultural donde lo provinciano y popular es desplazado por una juventud “más urbana”, de clase media/alta y el modelo del “político independiente” (de centro izquierda) con sus slogans y nombres metafóricos aparece como nuevo paradigma de hacer política, desplazando a los de corte partidario izquierdista.

La reducción en los aranceles de importación, la potenciación del mercado del turismo, el gusto por las nuevas expresiones culturales y la sofisticación de los medios de comunicación y transporte, impulsan la aparición de nuevos productos y gustos culturales como programas de televisión, revistas, espectáculos, fiestas, ropa, música y otros tipos de arte. Además productos y servicios (como la telefonía móvil) –que sólo eran consumidos por sectores urbanos sectorizados–, se masifican (hacia “abajo”) copando todos los espacios rurales y urbanos sin distinción de niveles económicos, desarrollando nuevos patrones, expectativas y un consumo cultural que mezcla lo tradicional (folklórico) y local con elementos modernos y globales. Las

formas de agrupamiento social, las organizaciones y sus expectativas culturales, se redefinen bajo nuevos patrones contruidos sobre la base de benignas fricciones entre los extremos polares clásicos de los años 80 (lo andino / occidental, lo tradicional/moderno y lo rural/urbano), reconfigurando básicamente la concepción de “lo andino” y las expectativas de futuro (las ideas “revolucionarias” del cambio social).

Si la ideología política y las posturas andinistas fueron los principales agentes que promovieron el surgimiento y fortalecieron la consolidación del movimiento de sikuris metropolitanos en los 80, entonces también su decaimiento y crisis marca una nueva etapa en este movimiento. La caída del muro de Berlín, el fin del modelo político de la URSS, la crisis de la izquierda peruana, el decaimiento de las teorías indigenistas y/o andinistas, la caída de Sendero Luminoso y (en el caso universitario) la consolidación de la Comisión de Reorganización (llamado por los estudiantes y críticos “Comisión Interventora”), son los factores que inciden directamente en los sikuris universitarios y metropolitanos, marcando una nueva y distinta etapa a la que llamaré de “crisis”. José Falcón, uno de los líderes de la A. C. Illariq, narra este momento:

La motivación política en los sikuris de Lima había entrado en crisis, el paulatino cambio de funcionalidad que le atribuye esta nueva generación a los grupos de sikuris es un reflejo de estos tiempos. En este caso la denuncia social ya no será el eje principal de su motivación, pues habían desaparecido o estaban en crisis las bases sociales y políticas que hicieron posible este tipo de accionar. El sustento que era la organización estudiantil, barrial, magisterial, los partidos de izquierda, y los sindicatos, estaban en crisis o en vías de desaparecer. La mayoría de los sindicatos obreros fueron desaparecidos a causa de los despidos de sus dirigentes o los cierres de fábrica con la consecuente destrucción de fuerza productiva (condición para una nueva acumulación capitalista) (Falcón 2011: 9).

La crisis del proyecto socialista de los grandes referentes mundiales, incide para el descrédito de la ideología marxista y sin duda señala un nuevo tiempo en muchas organizaciones culturales-políticas de las universidades estatales como San Marcos. Para nuestro caso, indica el fin de una época en los sikuris metropolitanos que va de la mano con el final del perfil “rojo y provinciano” del sanmarquino: ciertos intentos de organizaciones o clubes de migrantes al interior de las universidades estatales habían ya desaparecido y los grupos políticos de izquierda se encontraban en franca declinación por ausencia de militantes y el inicio del desinterés del nuevo sanmarquino, el FER (Frente de Estudiantes Revolucionarios) había fenecido cuando llegó la Comisión Reorganizadora impuesta por el ex presidente de la república Alberto Fujimori; y cuando el PCP-SL parecía haber incrementado su accionar a inicios de los 90, intempestivamente su fin llegó con la captura de su líder:

A finales de la década de los ‘80, todo el sistema político entra en crisis, proceso que afecta con más fuerza a los partidos de la Izquierda legal que se encuentran entre la violencia irracional del PCP-SL y la respuesta desmedida del Estado. Todo ello en el contexto de la crisis del paradigma marxista, del cual era depositario el pensamiento de Izquierda. En términos generales, todos los demás grupos políticos entran también en crisis fraccionándose y pierden paulatinamente militantes. La propia FUSM termina siendo identificada como un espacio de dirigentes eternos y sin representación, producto de un estilo de conducción que confundió el espacio gremial con el espacio partidario.³¹⁴

³¹⁴ Documentos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003). En: <http://www.cverdad.org.pe/>

Esta ruptura (casi cosmogónica) obviamente genera una gran sensación de “crisis” en el movimiento puesto que los 90 culturalmente se desconectan y alejan cada vez más de las ideas, lenguaje, discursos, acciones, expectativas, que a finales de los 70 y en los 80 habían dado sentido e identificado al movimiento de sikuris metropolitano. Un terrible momento de vacío e incertidumbre atacó a lo que parecían inamovibles columnas ideológicas y resquebrajaron las estructuras que determinaban la visión de futuro de esta generación. Es por ello que hablamos de una etapa de crisis. Las primeras y evidentes consecuencias serán: gran ausencia de integrantes, divisiones de grupos, desaparición de conjuntos, reducción de actividades artísticas y académicas, etc. Más aún de aquellos que se hallaban muy articulados a la ideología marxista. Runa Taki será el caso más resaltante:

La crisis de Runa Taki es en el 88-89, cuando el grupo se empieza a polarizar políticamente, como todo el país y los sectores estudiantiles por la presencia de Sendero. Hasta entonces las actividades y el carácter del grupo eran progresistas y populares, pero empiezan a haber actividades más partidarias y algunas de ellas tenían un fin político determinado. Hay una o dos actividades artísticas que marcan, hay una actividad, por ejemplo, en que viene la policía y se lleva a todos los “Runas” a Seguridad del Estado (Entrevista 1).

Señal de esta crisis casi estrepitosa a nivel de los dos movimientos de sikuris limeños (los regionales y los metropolitanos) será que estos inician una cada vez más íntima relación hasta participar prácticamente juntos en los concursos Túpaq Katari que hasta inicios de los 90 eran reservados casi exclusivamente para los migrantes altioplánicos. También otra expresión de esta nueva etapa será el tránsito libre y menos diferenciado entre integrantes del movimiento metropolitano con el regional y viceversa, al punto que muchos miembros salidos del ámbito metropolitano empiezan a asumir roles importantes (antes impensado) en los conjuntos regionales.

Esta etapa de crisis significará también una época de reacomodos y respuestas. Se caracteriza entonces por ser el inicio de una nueva época para el movimiento, sobre todo con el nacimiento de grupos de sikuris “noventistas”, los que se caracterizarán principalmente por: 1) Inicio de un proceso de des-ideologización y la des-politización en sus percepciones y acciones, en muchos casos se ve la “integración” de nuevas “simpatías ideológicas”; en especial llama la atención el crecimiento de simpatizantes del liberalismo. 2) También es muy notorio el alejamiento cada vez mayor de las tendencias indigenistas; son cada vez menos “chauvinistas”, menos esencialistas; debilitando fuertemente la apasionada búsqueda de la “autenticidad” y “originalidad” del folklore; del sikuri en este caso. 3) Se debilita la visión dualista y el proyecto opositor e irreconciliable entre lo rural/urbano, tradicional/moderno, andino/occidental, etc. Sin duda en los 90 se da inicio a lo que en los años 2000 García Canclini llamará “culturas híbridas”, Raúl Romero denominará “identidades múltiples” y Jürgen Golten “juventud polifacética”, para dar cuenta de las nuevas prácticas culturales. 4) Se inicia el tránsito mediante invitaciones o contratos por espacios y momentos antes vetados y considerados occidentales o burgueses.

Pero este contexto tan inhóspito para la práctica del sikuri, increíblemente sigue siendo atractivo para un pequeño sector de esta nueva juventud de los 90, el cual ingresa al movimiento metropolitano empujando a los miembros que habían quedado de la “escuela de los 80” a reacomodarse a “las exigencias” de los nuevos tiempos. Por ello, si bien los 90 es definitivamente una década crítica, las nuevas generaciones preparan el terreno, forman una especie de “correa de

transmisión” hacia el nuevo contexto que le es propicio a los sikuris: los años 2000. Por ello la tercera década del sikuri metropolitano significará una rápida recuperación del movimiento, el cual expresará nuevos rasgos definitivamente distintos de los años 80 y obligará también a nuevos giros en los ámbitos regionales y originarios del sikuri (el Altiplano).

En cambio los conjuntos regionales que también se enrolan en este proceso de “crisis” de los 90 continúan su irreversible situación, la cual será de más largo plazo puesto que las causas de sus crisis responden más a recambios generacionales, prácticamente irreversibles, como son los nuevos gustos culturales de las generaciones posteriores a las de la experiencias migrantes; son finalmente nuevos limeños, “hijos de sikuris” que buscan comprensiblemente nuevas experiencias artísticas y culturales. Definitivamente este movimiento hasta la actualidad no podrá recuperarse de esta falta de seguidores, de esta falta de interés de sus jóvenes generaciones, lo que le obliga por ejemplo a archivar sus instrumentos, disminuir sus actividades y abrir sus puertas a integrantes de orígenes metropolitanos. ¿Pero por qué el movimiento metropolitano logra revertir el período crítico de los 90 y el regional no?

Si la potencia neoliberalista golpea ideológicamente en los 90 hasta casi aniquilar al marxismo y por ende a las expectativas socialistas, comunistas, al populismo (y su expresión más radical: el indigenismo) y por ende a las organizaciones populares de este corte ideológico, era previsible que el movimiento metropolitano que había nacido justamente como expresión de las expectativas marxistas-andinistas, avizorara también su final. Sin embargo, y paradójicamente, la “naturaleza no-puneña” de los metropolitanos (tan cuestionada en los 80) será justamente el principal factor que le permitirá este reacomodo en los 90 en la medida en que sus miembros que quedan y los que se suman en esta nueva década, expresan mucha maleabilidad y compatibilidad urbana, elementos necesarios para reacomodarse en el nuevo contexto cultural universitario y limeño. Se trata también de una etapa que obliga, como toda crisis, a una redefinición frente al nuevo contexto, donde posiblemente solo sobrevivan los grupos que logran reinterpretarse sobre la base de sus nuevas generaciones, mientras que decaen o desaparecen los que persisten en las lógicas ochentistas. La “crisis” de los 90 sin duda obedece a las condiciones creadas por las características mismas del movimiento, como la inexistencia de un sustento socio-cultural acorde con el carácter de esta manifestación folklórica (en la medida en que los grupos de sikuris construyen un desfase entre la práctica y su significación). Es posible que el proyecto trazado para la tradición, lo andino, el colectivismo junto al marxismo socialista, no fuera el mejor frente a una sociedad encauzada en el rumbo urbanizante, individualista y liberal. Buscar “reimplantar” el sikuri en las ciudades conservando la “originalidad / autenticidad” de este, y proponerlo como (el único, el mejor) camino para el futuro cultural oponiéndolo a las expresiones urbanas y foráneas, no fue la mejor apuesta. Pero el hecho de que “en esos años ingresan nuevos integrantes que ya no pensaban como nosotros (que) pensábamos que iba a ser pasajero pero ya ves, esos son los que se han quedado...” (Entrevista 4), permitió su articulación y enfrentamiento al nuevo escenario. Es decir, el movimiento pervive y prorrumpe en los 2000 gracias a que se permitió el ingreso de nuevas juventudes altamente discrepantes con el perfil que se buscaba en los 80, y estas ingresan gracias a que el sikuri (la expresión artística) siguió (por alguna extraña razón) constituyendo una opción social y artística para las nuevas juventudes.

En esta etapa se evidencia lo endeble de la conjunción entre la utopía andinista y la socialista, y más aún con el sikuri. Sin embargo, ningún otro paradigma se presenta con la intensidad de los que se alejan, por ello la sensación de incertidumbre, vacío y crisis es plena.

Mientras tanto los “nuevos” sikuris de los 90 empiezan a expresar un nuevo tipo de posicionamiento individual y colectivo que en realidad ya se venía tejiendo subrepticamente desde los 80. Entonces se configura la acción híbrida, que supone básicamente la interacción de las contradicciones tradición / modernidad, rural / urbano e inclusive comunista / capitalista:

Cuando estábamos fuera del grupo, ya no pensábamos así ni hablábamos de la sociedad ni actuábamos como socialistas, éramos otros, nos gustaba las discotecas, la música salsa, rock... (Entrevista 4)

Por lo tanto, los cambios que opera el país, Lima y el medio juvenil y académico en los años 90, significa para los grupos de zampoñas limeños una suerte de desarticulación de sus espacios, y sus efectos inmediatos serán la disminución de grupos (por rupturas, deserciones, etc.), reducción de actividades (principalmente por falta de integrantes) y en general el desfase de sus discursos, prácticas y objetivos. Los cuadros comparativos IV-1, IV-2, IV-3, IV-4 y IV-5 del anterior capítulo nos muestran tendencias generales: en primer lugar observamos que en la década de los 90 nacen menos del 50% de conjuntos frente a los años 80; y en segundo lugar, de los aproximadamente 35 conjuntos que nacen en la década de los 80 solo quedarían activos ocho de ellos hacia los años 90 y 2000: el CZSM, TAJMA, Kunanmanta, Illariq, 24 de Junio, Kakachi, Sikunac y Josafat Roel Pineda.

Otros procesos que sufre el movimiento en esta “década de crisis”, son: 1) Existe una disminución en el nivel de funcionalidad. Los conjuntos disminuyen notoriamente sus actividades, en muchos casos solo se reúnen motivados por alguna circunstancia especial (fiestas, concursos, etc.). 2) Lo anterior va de la mano con la percepción de un bajo nivel artístico y musical, entonces crece en el ambiente sikuri la opinión de que “ya no tocan bien” naciendo un punto comparativo con los años 80 que desde entonces será evocado a manera de un “pasado glorioso”. 3) Se denota una crisis interna u orgánica originada principalmente por el retiro de integrantes y la poca eficacia de sus “escuelas de captación”. El desinterés de la juventud por seguir integrando estos conjuntos o de nuevos jóvenes por querer integrarlos se debe a varios factores, entre ellos la estigmatización que se hace de estos conjuntos al relacionarlos a todos con los proyectos senderistas o terroristas, pero principalmente se vive momentos de “desconexión” con el nuevo contexto notoriamente diferente, especialmente en las universidades que se habían constituido en focos importantes de formación de sikuris. 3) Los discursos y expectativas de los conjuntos empiezan a desdecir con el nuevo ambiente juvenil de los 90, más aún en las universidades como San Marcos que inician un período de transformación social. Entonces “los sikuris” quedan cada vez más convertidos en “excéntricos” y pequeños círculos sociales.

Ejemplo claro será la poca participación en los encuentros de sikuris y otras fiestas tradicionales que fueron muy solícitas los años 80. Pero fundamentalmente se inicia una lenta desaparición de los grandes eventos “político-culturales” o “verbenas” en las universidades que eran un foco de concentración de los conjuntos metropolitanos. Para mediados de los 90, también la Coordinadora de Sikuris Metropolitanos había decaído en sus objetivos aglutinadores y organizativos y más aún en su expresión ideológica. Terminó siendo entonces una reunión anual de delegados para llevar a cabo los Encuentros de Sikuris Metropolitanos que se realizaron por última vez el año de 1994 y al cual desgraciadamente los jurados calificadores no asistieron y no

se pudo dar como ganador a nadie³¹⁵. Por estos años también finalizó el Encuentro de Zampoñas del Cono Norte, que había nacido presenciando un gran movimiento de conjuntos pertenecientes al sector cono norte de la ciudad de Lima como Comas, San Martín de Porres, Independencia y Los Olivos. El último año que se realizó este concurso fue el año de 1994 en el Colegio 3031 de San Martín de Porres.

Por lo tanto, para mediados de los 90 nuevos actores y nuevos conceptos empiezan a formar parte del movimiento sikuri limeño. Por ejemplo el concepto de “modernidad” junto a otros como globalización e interculturalidad, ingresan poco a poco al lenguaje sikuri adquiriendo cada vez una imagen positiva y consentida mientras que términos, concepciones y prácticas de los 80 se vuelven incómodos empezando a disiparse del lenguaje y la práctica del sikuri metropolitano. Conceptos como arte popular, compromiso social, lucha de clases, revolución, socialismo, posición de clase, arte burgués, revisionismo, etc. se empiezan a desvanecer, junto a la visión maléfica que se había tejido de lo occidental, criollo, urbano, de la modernidad, del mercado, etc. También vemos un alejamiento de la apasionada y exaltada concepción de lo andino, de la tradición, del folklore, del colectivismo y las costumbres. Pero, pese a la menoscabada posición de la tradición, continúa intangible la absolutista concepción del “estilo”, al cual todavía no se le atribuye un carácter dinámico y por lo tanto siguen siendo desestimados o impensados las posibilidades de elaborar propias “marcas musicales” (o propios estilos) y participar de las composiciones musicales.

Definitivamente que los patrones de agrupamiento de esta etapa se hallan determinados por la construcción de nuevos sistemas simbólicos en lo individual y colectivo que genera básicamente una nueva percepción del arte y del grupo social que conforman; la acción individual aflora frente al colectivismo sin mayores cuestionamientos, lo que significa un proceso de relajamiento en los conceptos, patrones y exigencias construidas en los 80 a partir de proyectos de “recuperación andina” y del manejo de ideas primordialistas sobre “lo andino y su carácter colectivista”, por ejemplo. Parte de esto fueron los actos de ritualización del “ser sikuri” junto a la idealización del mundo andino. Entonces consecuencias de estos nuevos tiempos pueden ser: 1) La aceptación e incremento numérico de la mujer sikuri, un nuevo modelo que se expande apoyado por los discursos urbanos sobre el género. 2) La permisibilidad y luego necesidad de que un integrante toque uno o varios estilos a la vez y aprenda a tocar las dos hileras del siku para cubrir necesidades del grupo. 3) La incursión aceptada de los conjuntos en otros estilos del sikuri, acciones que estuvieron vetadas en los 80 por la búsqueda de la “originalidad” conseguida solo a través del absolutismo artístico. 4) El ingreso cada vez más aceptado a circuitos nuevos y vetados como el mercado común (actuaciones en cualquier espacio basadas exclusivamente en un pago a cambio), el mercado turístico (peñas folklóricas, recepción de turistas) y contratos o invitaciones de instituciones provenientes de sectores “burgueses”.

Por otro lado nuevas expectativas cruzan las razones de integrar un conjunto de sikuris en esta época, como por ejemplo el simple deleite o gusto por la música o la necesidad de socialización universitaria (conocer amigos), estos se convierten en válidos argumentos para ser

³¹⁵ En este último concurso se presentaron: 1) Conjunto de Zampoñas de San Marcos, 2) Asociación Cultural Illariq, 3) Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo, 4) Asociación Cultural 24 de Junio de SMP, 5) Conjunto de Zampoñas Josafat Roel Pineda, 6) Asociación Cultural 24 de Junio de Surquillo, 7) Conjunto de Zampoñas Jachamarka, 8) Asociación Cultural Riqchari, 9) Conjunto de Zampoñas Wayna Runa y 10) A. C. 24 de Junio de S. M. P.

parte de un grupo de sikuris, muy diferente a los años 80 cuando había una exigencia de la “conciencia del arte popular”. Así los 90 desarrollan una sigilosa construcción de la identidad extendida (y temporal), es decir, la posibilidad (y a veces necesidad) de ser parte o de transitar diversos espacios culturales sin complicaciones. La amistad por ejemplo es un eje articulador de lo social y es profundamente explorada, al punto que muchos grupos se dividen o se forman sobre la base de esta. Así mismo, el amor o la relación de pareja que influye inclusive en el uso y gusto del repertorio. El yo, el individuo y su entorno (familiar y amical) ingresa a la escena con relativa importancia, una gran cantidad de presentaciones se dirigen a eventos de ellos: cumpleaños, graduaciones, matrimonios, etc.

Los conjuntos de sikuris siguen siendo grupos sociales antes que artísticos y nuevos motivos y tipos de presentaciones forman parte de su vida social, incluyendo por supuesto el motivo económico: los contratos artísticos serán en adelante una nueva forma de vida institucional como personal no pecaminosa. Ya para los años 2000 trabajar con el sikuri será una posible ocupación remunerada. El discurso ideológico de cambio, de compromiso social, de lucha por el arte popular queda en esta etapa en el limbo, en algunos conjuntos desaparece completamente, en otros se convierte en tema incómodo y mal visto, mientras que todavía se mantienen pequeños reductos seguidores de las ideas extremistas (Sendero Luminoso) que intentarán reaparecer más adelante. De esta manera va desapareciendo inexorablemente el proyecto socialista de los discursos y de los objetivos grupales; sin duda, la caída trágica de SL significó un gran temor y frustración del proyecto. Por ello en esta década finaliza la exclusividad de presentaciones en los sectores populares y aparecen nuevos espacios o se ingresa a otros antes impedidos (como el de autoridades y partidos políticos), revirtiendo lentamente la visión positiva del militante partidario a una despectiva.

Finalmente asistimos al inicio de un proceso de “integración” de los movimientos regional y metropolitano y con ello a la formación de un nuevo rostro de los sikuris en Lima, estos movimientos ante distinguibles y “marginables” permiten el tránsito cada vez más libre de sus integrantes y estilos. Este proceso inicia un lento desface de la clasificación más usada hasta entonces para distinguir a los sikuris en Lima: metropolitano y regional. Esta había sido inclusive una necesaria auto ubicación para existir como sikuri:

En los 90 se da la integración metropolitanos-regionales, porque muchos integrantes tocan con unos y otros. Illariq por ejemplo se presenta en un Túpac Katari con Villurcuni, haciendo prácticamente el mismo trabajo que Illariq había presentado en el Encuentro Metropolitano, solo que a ellos se habían sumado los yungueños (Entrevista 2).

De esta manera, la crisis de los 90 obliga a una mayor interacción e intercambio entre los dos movimientos afectados. Así, de una convivencia en paralelo y conflictiva (metropolitanos - regionales) se llegará a una difusa participación de estos en estas dos nuevas décadas. Entonces se hará razonable la limitación de los términos “metropolitanos” y “regionales” para distinguir a los sikuris de Lima.

2. LOS CONJUNTOS DE SIKURIS REGIONALES EN LOS 90 Y LA CRISIS DE LARGO PLAZO

La crisis del paradigma marxista no afecta o tiene porque afectar al movimiento regional, sin embargo el cambio cultural que deviene al ingreso del neoliberalismo y/o a la post modernidad si logra quebrar el campo de lo migrante. En esta nueva década encontraremos a los grupos regionales en un proceso de declive gradual e irrefrenable: una gran cantidad de grupos empiezan a ser irregulares, muchos más desaparecen y todos disminuyen en cantidad y asistencia de integrantes. Esto va a ser una de las razones por las que empiezan a aceptar a los sikuris metropolitanos en sus filas, asumiendo muchas veces roles importantes como las guiaturas. La razón fundamental de este nuevo momento sin duda será el proceso de cambio cultural acelerado que sufre la juventud limeña de los sectores populares al cual pertenecen los hijos de los migrantes altiplánicos, los llamados “migrantes de segunda generación”. Una de estas expresiones será el distanciamiento de los gustos, expectativas y prácticas culturales de la tradición andina o, en el mejor de los casos, de la reformulación de estas. Un claro ejemplo, en el caso de las colonias altiplánicas en Lima, será la irrupción con fuerza de las llamadas “danzas de luces” que van a captar masivamente a sus nuevas generaciones frente a los sikuris regionales que se presentan como una expresión simbólicamente masculina y adulta. El gusto por estas novedosas “danzas folklóricas” (sayas, morenadas, diabladas, tinkus y tobas), empujan a la aparición de innumerables conjuntos con cada vez mayores cantidades de integrantes que van a invadir los escenarios regionales y otros acompañados de las grandes bandas de músicos. A estos contextos se van a sumar luego las orquestas electrónicas de “technocumbia”. Finalmente el escenario limeño se hace cada vez más permisible a la participación de las juventudes populares, presentándose innumerables ofertas culturales que empiezan a ser consumidos con la avidez de la extrañez, la novedad y la moda. Principalmente estamos pensando en ofertas de música y danza moderna que gustan masivamente. Todo esto va a incidir significativamente en el decaimiento de los sikuris regionales.

La crisis de estos conjuntos tiene su principal asiento en la no renovación generacional. Por ello no tenemos que referirnos al irreversible cambio cultural de los 90 que involucra principalmente a la juventud de los grandes cinturones de Lima, donde el ingreso de fenómenos como el liberalismo cultural, traerá con mayor fuerza procesos acelerados de re-creación de acciones e imaginarios que incluyen una nueva forma de ver, entender y actuar con la tradición, una nueva concepción sobre lo andino y la construcción de nuevas prácticas culturales. El sociólogo Martín Tanaka describe así el contexto juvenil de entonces:

La gran novedad de este periodo está vinculada con la “liberalización” que implicó el cambio de régimen, coincidente con la emergencia masiva de una juventud “sociológicamente” recién constituida, que encontró en este contexto un ambiente propicio para su expresión y desarrollo; así, esta etapa es también para los jóvenes el descubrimiento de los productos importados, del surgimiento y constitución de los centros comerciales como espacios de encuentro y socialización (aunque no lo sea tanto de consumo), de la libertad de expresión, y de la constitución y el desarrollo de un mercado de productos de comunicación, a la vez masivos y diversificados (por medio de la televisión, radio, revistas, que empiezan a “capturar” a los jóvenes como público). Todo ello hace que los jóvenes en este periodo (...) tengan mayor libertad al acceso a los bienes y espacios culturales, que incluyen valores, estilos, territorios, ideas, patrones de consumo, sorprendentes en

relación a décadas atrás (que se explica también por la progresiva “desaparición”, resultante de la crisis, de la clase media...) (Tanaka 1995: 158).

En los 90 Lima le brindará a la juventud popular nuevos espacios de socialización, acceso a bienes y espacios culturales diversos: artes, música, ropa, comida, ideas, estilos, etc. Así, estos jóvenes (hijos de migrantes o migrantes) se expresan como portadores de nuevos estilos, consumos, preferencias, aspiraciones, cultura que tiene de “andino”, de “criollo”, de “rural”, de “urbano”, de “occidental”, de “moderno” y de “tradicional”, es decir la constituyen muchos elementos culturales que los socializan y desprenden acciones, construyen identidades, cultura, que muy poco o extrañamente tendrán recurrencia en las tradiciones de sus padres. Este proceso de ninguna manera puede verse como alienación, aculturación u occidentalización, se trata de básica construcción social en un nuevo territorio del cual se han apropiado.

Este es un proceso también muy evidente en esta época, el alejamiento de las jóvenes generaciones, hijos de migrantes o migrantes en sí, de las prácticas culturales de sus padres, en especial de los grupos de sikuris a los que consideran expositores de una “labor” –inclusive más que una acción artística– de los varones adultos. Se trataría de una actividad densa, sin muchas opciones juveniles y sin mayores tendencias al cambio como sí sucede con las danzas altiplánicas ya mencionadas. Mientras tanto, al frente de la vereda, la ciudad también propone nuevas opciones y espacios culturales con la siempre tentadora idea de la moda. En este sentido cobra mucha importancia la siguiente frase:

Los grupos metropolitanos se han convertido en reservas de los regionales porque su nivel técnico y su conocimiento sobre el sikuri había crecido, y es que los metropolitanos se preocuparon por profundizar sus conocimientos, e incluso se identifican con la tierra del sikuri que tocan (Entrevista 2).

Los conjuntos regionales resienten el cambio cultural de esta década drásticamente, al punto de quedarse muchos de ellos sin integrantes e ingresando a períodos de receso. Otros buscaron nuevas estrategias de captación de integrantes, como es el caso del proyecto del “resembrado” de la AJP, cuyo carácter social se basaba hasta esos momentos en la exclusividad puneña. Ante esta situación desfavorable, el movimiento regional abre la posibilidad de integrar a jóvenes de diversa procedencia, ya no necesariamente de orígenes puneños. Cuando tampoco esta estrategia funciona, dirigen su atención a los niños y proyectan algunas experiencias en los colegios. De esta manera las actuales dos instituciones de sikuris denominadas AJP han presentado orgullosamente en estos últimos años a niños en edad escolar tocando el siku.

Con el beneplácito y cada vez mayor libertad de recibir a integrantes o ex integrantes de los conjuntos metropolitanos, sucede que también hay presencia femenina en estos grupos con la condescendencia del caso. Las experiencias de vida nos indican que ellas son bien recibidas, invitadas a participar sin mayores problemas y sin mayores sorpresas por los líderes regionales. Sin embargo, continúa incólume la nula presencia de la mujer sikuri regional. Estas más aún prefieren participar de las danzas altiplánicas novedosas o, en el mejor de los casos, como imillas (bailarinas) de estos conjuntos. Nosotros hemos observado que en el concurso de sikuris organizado por el Congreso Nacional de Sikuri en Lima (2011) se presentó el conjunto Sociedad Conima con la participación de aproximadamente cinco mujeres sikuris. Indagando en el tema nos informaron que todas ellas provenían de algunos conjuntos metropolitanos. Mientras que nos

indican que la agrupación Los Aymaras de Huancané se presentó en la festividad de la Santísima Cruz de Mayo en Huancané, Puno, el año 2011, con una mujer sikuri liderando con uno de los bombos. Nuevamente se supo que su procedencia es de un conjunto metropolitano. Las razones del porqué los conjuntos regionales no presentan experiencias de mujeres sikuris, salvo algún caso aislado, fueron desarrollados en el punto correspondiente a la mujer sikuri.

Por otro lado, tampoco observamos preocupación explícita de los migrantes por fortalecer sus conjuntos para una existencia regular, lógicamente no sería su natural forma de acción, sino su periódica aparición de acuerdo a las fechas que señala la costumbre altiplánica. Pero tal vez la inusual actividad en años anteriores, celebrando por ejemplo aniversarios de conjuntos o aceptando invitaciones de eventos de los conjuntos metropolitanos, había generado una idea de actividad regular. Por ello todavía se puede percibir que cercanos a fechas de participación pueden esforzarse en conseguir integrantes o juntarse con otros conjuntos para lograr una mejor participación artística. Nuevamente la AJP se queda sola en las actividades regulares a lo largo del año, siempre esforzándose por tener, recuperar o mantener el liderazgo a nivel del movimiento de sikuris en Lima.

Algunos de los conjuntos regionales que mantienen actividades constantes o más o menos regulares a lo largo del año, también suelen ingresar esporádicamente a los nuevos circuitos culturales al igual que los conjuntos metropolitanos. Vale decir presentaciones diversas a cambio de contratos o por razones especiales: pasacalles, festivales, concursos, congresos, etc. También ingresan al sistema educativo y tratan directamente de sistematizar sus experiencias, especializándose muchas veces en el tema. Algunos de ellos realizan labores de profesores y articulan sus experiencias con el sikuri en ello.

Pero sin duda que la señal más clara de esta etapa crítica será el cambio de rumbo que tuvo que verse forzado a realizar la AJP en su encuentro de sikuris Túpaq Katari:

A principios de esta década (1990), los sikuri de Lima aún no participan de los encuentros Túpac Katari de la AJP, quienes no los consideran aun como sikuris por no ser –según la AJP de entonces– de procedencia aymara o quechua altiplánica, es decir no eran portadores de la tradición, estas actitudes se pueden evidenciar en las bases de su encuentro T. Katari, expresaba claramente en la descalificación del grupo de Zampoñada Pajana San Isidro en el año 1993, por tener entre sus tocadores a integrantes no altiplánicos de la A. C. Illariq. (Falcón 2011: 11).

Hasta entonces el concurso solo tenía una categoría: el regional. Para mediados de los 90 se abre una categoría más: universitarios (metropolitanos). Pero aun así, estos dos movimientos no competían entre sí y mientras tanto ocurrían procesos paralelos e inversamente proporcionales: los conjuntos metropolitanos empezaban a crecer en número mientras que los regionales disminuían en cantidad de grupos participantes como en integrantes. Para los años 2000 ya existirá de nuevo una sola categoría en este concurso, en la que participarán sin distinción alguna metropolitanos y regionales, e inclusive con los altiplánicos. Fenómeno de los años 2000 será también la interesante aparición de cinco conjuntos regionales de Yunguyo (sikumoreños) que en un buen número de integrantes se reúnen para participar exclusivamente en este citado concurso.

No cabe duda que la década de los 90 fue una época crítica para los sikuris *en y de* Lima en la medida en que estos dependen del sector juvenil para sus continuidades. Y es posiblemente la época en que más cambios sufrió el sector juvenil popular que, en especial, reconfiguró sus prácticas culturales. Para el caso regional se aunaron además problemas de tipo orgánico,

divisiones grupales y desertión de una gran cantidad de integrantes presionados en muchos casos por los quehaceres de la ciudad. En el caso metropolitano es evidente que el cambio de juventud universitaria de la mano con la crisis del paradigma marxista, profundiza esta etapa crítica. La crisis económica y el triunfante modelo neoliberal formarán también parte de esta etapa que en el mejor de los casos podemos llamar una época liminal, transitoria, entre una década esencialista y la llegada de una época liberal e híbrida. Finalmente toda etapa de crisis no es sino un momento de exigencia, de enfrentamiento y búsqueda de nuevos rumbos; nunca un final.

CAPÍTULO II.4

LA GLOBALIZACION: DEL ESENCIALISMO A LAS PRÁCTICAS HÍBRIDAS, IDENTIDADES MÚLTIPLES Y JOVENES POLIFACÉTICOS. DE SIKURIS METROPOLITANOS A SIKURIS URBANOS LIMEÑOS EN LOS AÑOS 2000

Resumen

Se describe y analiza la última (y actual) etapa de los sikuris metropolitanos, resaltando las grandes diferencias en la concepción y práctica del sikuri metropolitano respecto de los años 80, principalmente su maleabilidad para transitar espacios antes vetados mediante la construcción de nuevas identidades en el proceso. La nueva concepción sobre el “estilo musical” será un ejemplo vital de esta nueva etapa.

1. LA “ERA” DE LA GLOBALIZACION Y EL MUNDO VIRTUAL

El advenimiento de la globalización ha contribuido particularmente a la eclosión de múltiples formas de expresiones musicales, mayormente urbanas, que tienden como en otras partes del mundo, a uniformizar los particularismos locales (Bellenguer 2007: 47).

Se empezó a hablar de "globalización" después de que sucediese la revolución tecnológica de la información y las comunicaciones desde los años 70 en adelante, coincide con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la URSS. Esta Revolución Tecnológica ha permitido que la biotecnología, la investigación genética, el conocimiento científico-tecnológico, traspase las fronteras de lo nacional pero bajo las hegemonías actuales. Alguna definición común sobre el fenómeno dice:

La globalización es un proceso de simultaneidad mundial de flujos y nuevas formas de poder en el que la información, los capitales y las mercancías, así como los individuos atraviesan mediante la informática las fronteras sin ningún límite, lo cual produce una nueva identidad nómada y fragmentada, desligada de las tradiciones nacionales. Donde se han debilitado los controles sociales y culturales, establecidos por los Estados, Iglesias, familias y escuelas. Hoy se vive una sociedad mundializada, globalizada que invade todas las esferas de la vida privada y pública. (Argomedeo 2012: 04) Para bibliografía: Angel Argomedeo Angulo Universidad César Vallejo 2012.

Así, el concepto de globalización, nacido principalmente de las nuevas e intensas intercomunicaciones de la economía y las finanzas a nivel internacional, se utiliza también para definir el nuevo momento cultural que empieza a vivir el mundo bajo la presunción de estar cada vez más cerca todas las culturas. Realmente el efusivo desarrollo de las vías de comunicación, las telecomunicaciones y principalmente el internet recrean este imaginario, al que por supuesto

sectores crítico también se enfrentan “descubriendo” soterradas intensiones de poder y hegemonía bajo un solo discurso y modelo cultural: el norteamericano:

No es cierto mucho de lo que se dice sobre la globalización. Por ejemplo que uniforma a todo el mundo. Ni siquiera ha conseguido que exista una sola definición de lo que significa globalizarse. (Canclini 1999: 89)

Pero esta racional crítica al proyecto globalizante, excluyente y no funcional para los sectores populares a quienes más bien se les excluye, no es tomado por este movimiento que se consideraba anti hegemónico. Posiblemente el intercambio generacional de los conjuntos metropolitanos fue un factor decisivo, pues al parecer muchos conjuntos asimilan el discurso “intercultural” de los 90 antes que posturas críticas:

Los nuevos integrantes definen todo, la mayoría manda en un conjunto y si la mayoría ya quería ir a este u otro evento que aunque fuera de mal gusto, el conjunto tenía que ir, así empezamos a ir a fiestas juveniles, tocamos en graduaciones donde conciliábamos con las autoridades, no sé, empezaron nuevos tiempos que los viejos no entendíamos (...) por ello muchos se fueron algunos formaron sus propios grupos... (Entrevista 4)

2. CULTURAS, SUB CULTURAS Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS EN LOS SIKURIS DE LOS AÑOS 2000

Néstor García Canclini nos dice sobre la hibridación cultural “es el modo en que determinadas formas se van separando de las prácticas tradicionales existentes para recombinarse en nuevas formas y prácticas, lo popular ya no es vivido como complacencia melancólica de las tradiciones y la preservación pura de las tradiciones no es usada como recurso para reproducirse sino, se dinamiza bajo nuevas lógicas de readaptación. Aquí lo popular se reacomoda bajo una interacción compleja con la modernidad y lejos de desaparecer, se re articula en nuevas formas, reconvirtiendo así su producción en capital cultural, en capital económico.” (Canclini 2001: 259) Por estos años, por ejemplo, aparecen algunas prácticas artísticas donde los sikus y sikuris se juntan con instrumentos electrónicos, creando músicas experimentales; o se ve la recuperación y uso de instrumentos arqueológicos (como las antaras Nasca) que son re-interpretados en nuevas propuestas musicales:

Una forma interesante de llamar la atención de los más jóvenes es la incorporación al repertorio tradicional (dianas, marchas, entre otros) de temas musicales de moda como cumbia o rock. Estos últimos son adaptados al ritmo de marcha para poder ser ejecutados sin romper las estructuras en las que se organizan las melodías para sikus. La música que se produce con el siku, se denomina sikuriada. Existen distintas variedades, tales como marcha, diana, bolero, adoración, waino, y últimamente se incorporó morenada, saya y tinku. El contexto ritual y festivo donde se interpreta la sikuriada es en las celebraciones de Santos y Vírgenes, sobre todo, en Semana Santa, en la peregrinación a Punta Corral y Abra de Punta Corral. Respecto al repertorio musical, existen melodías de cánticos religiosos y adaptaciones de melodías de canciones populares como de la cumbia norteña, boleros, dianas, canciones infantiles, folclore andino y otras. Los roles de los integrantes son: capitán, dirigente, cañero, tamborero, bombero, platillero, utilero, portaestandarte y botiquín.³¹⁶

³¹⁶ Fuente: <http://seminarioetnomusicologia.blogspot.com/p/ensayos-del-seminario-san-salvador-de.html>

El concepto de híbrido en nuestro caso tiene que ser concebido como prácticas heterogéneas o de orígenes disímiles que empiezan a interactuar en un mismo escenario, creando muchas veces nuevas versiones de sí mismas, algunas de larga y duración y otras muy efímeras: “se refiere al entrecruzamiento o interconexión de elementos culturales, sociales y políticos diversos, intenta explicar la diversidad y caleidoscópica realidad que vivimos (...) En el campo propiamente cultural la hibridación ha sido definida como ‘...camino por los que las formas y prácticas separadas se recombinan formando nuevas formas y nuevas prácticas’” (Sonntag y Arenas 2004: 58). Siguiendo a García Canclini nace la concepción de hibridación ante la “incertidumbre y carencia del concepto de modernidad” que separaba a las etnias y clases y que muy por el contrario en la realidad se observan cruces socioculturales donde, por ejemplo, las prácticas tradicionales, folklóricas, rurales se mezclan con lo moderno, occidental y urbano. (Canclini 2001).

Hacia los inicios de esta década (2004) Raúl Romero hace uso del concepto de “Identidades múltiples” para dar cuenta cómo el “impactante proceso de modernización en todas sus líneas” y los elementos de la denominada “cultura occidental”, en una época de globalización, interactúan con las tradiciones andinas construyendo múltiples identidades entre los pobladores actuales del Valle del Mantaro. Estos demuestran una gran capacidad para “cruzar fronteras culturales a voluntad” dificultando la posibilidad de “una definición rígida y “primordialista de la identidad”. (Romero 2004).

En la misma dirección Jürgen Golte y Doris León (2010) desarrollan ideas sobre el carácter “polifacético” de la juventud limeña en los sectores populares. Con este concepto buscan comprender las diversas y heterogéneas prácticas culturales que esta juventud realiza en la actualidad, actividades que claramente en contextos anteriores hubieran sido consideradas opuestas y divergentes: “Hoy en día, especialmente en las mega ciudades, encontramos subculturas altamente diversificadas. El sujeto que se interrelaciona con varias de estas subculturas puede desarrollar identidades diversas acordes con cada una de ellas, que no siempre son compatibles entre sí” (Golte y León 2010: 49).

Estas entradas metodológicas no intentan más que dar cuenta y salidas a los evidentes procesos de cambios y sus resultantes en estos tiempos, cambios que cruzan los pueblos andinos, los centros rurales y urbanos y la capital peruana. En todos estos espacios se ha incrementado el intercambio de elementos culturales, prácticas y concepciones que vienen desde distintos lugares de la “aldea global”, en especial de los centros urbanos del mundo mediante las novedosas “redes sociales” (el Internet) y luego “el cable” (la televisión). En general podemos encontrar una masificación de estilos de vida y una “racionalidad urbana” que vienen modificando prácticas y concepciones anteriores, traduciéndose esto en la construcción de nuevas identidades sobre todo en el ámbito juvenil. Pero no todo es “nuevo”, lo particular en estos tiempos es la coexistencia, a veces entrecruzada y otras de manera paralela con prácticas y concepciones tradicionalmente consideradas opuestas. Esto nos remite a tratar el tema desde el concepto de lo híbrido, lo múltiple, polifacetismo y el fraccionalismo en el movimiento urbano de sikuris en Lima, más aun tratándose de un movimiento eminentemente juvenil, frente a los regionales que continúan siendo un movimiento básicamente adulto. El movimiento altioplánico, con la proliferación de una gran cantidad de conjuntos urbanos en estas dos últimas décadas en desmedro de los conjuntos altamente tradicionales y conformados por gente adulta, se ha hecho también un movimiento básicamente juvenil, y este sector es el más dinámico de nuestras sociedades latinoamericanas y

cuyas últimas generaciones “muestran características marcadamente diferentes de las que los antecedian. Es la generación en la cual el desarrollo de facetas alternas crece y se diversifica, y en la cual aparecen espacios de realización de facetas que no existían de la misma forma para las generaciones precedentes” (Golte y León 2010: 76).

Veamos los procesos que los conjuntos metropolitanos transitan en esta última década:

1) Prácticas culturales menos anti hegemónicas.- Se percibe una concepción menos marginal de “lo andino” y del “folklore”. Muchos elementos, prácticas o formas andinas y folklóricas ingresan a ámbitos antes negados no solo por la apertura de estos sino también por la reformulación (estilización (de muchas expresiones folklóricas. En general, es visible una ciudad limeña menos marginal hacia “lo provinciano”, esto es apoyado por sanciones en contra del “racismo”³¹⁷. En el caso del folklore, por ejemplo, adquieren más relevancia las prácticas artísticas originarias, estas son las más valoradas y buscadas por los investigadores y turistas, las más protegidas por políticas de respeto a la diversidad cultural que vienen desde organismos internacionales como la UNESCO y las más atendidas por los movimientos reivindicativos³¹⁸. Son también los más preferidos por un nuevo sector de turistas que dan cuenta de la simulación que hacen los conjuntos urbanos al representar algún tipo de folklore originario, se valoriza más entonces el llamado “turismo vivencial”. Esto va en desmedro del movimiento de folklore urbano que para finales del siglo XX había generado un gran movimiento de oferta y demanda: mercado de profesores de danzas, de tiendas de alquileres y venta de vestuarios, jurados calificadores, cursos, talleres, capacitaciones, etc. Estos tienen tres momentos muy distinguibles que es importante conocer pues expresan justamente los cambios del escenario cultural limeño: 1) Cuando aparecen a mediados del siglo XX bajo el discurso de reivindicación de lo andino, proyecto que buscaba estudiar, rescatar y difundir las prácticas artísticas autóctonas a las que se había denominado folklore hacia inicios del siglo. 2) Hacia finales del siglo XX, cuando adicionan a su trabajo culturalista objetivos de corte político e ideológico bajo los cánones que le brindaba el movimiento ideológico marxista de entonces. 3) En la actualidad, cuando se diversifica el movimiento y se instrumentaliza la práctica, se convierte en capital cultural. Representa un negocio en la medida en que genera ingresos económicos, permite tránsitos y ascensos sociales, ingresa al sistema educativo, puede ser una terapia médica y también lúdica, etc. Lo que justamente nos obliga a usar el concepto de hibridización.

En general en estos tiempos el folklore y los sikuris transitan asequiblemente en sectores antes totalmente vetados como actos oficiales de gobierno, de partidos políticos de derecha, espacios empresariales, turísticos, educativos, comerciales, etc. y el ingreso de algunas expresiones folclóricas al mercado empresarial y transnacional con usos y prácticas capitalistas

³¹⁷ La ampliación de “lo andino” en la Lima criolla es un proceso general del siglo XX, la misma universidad de San Marcos fue hasta mediados del siglo XX una institución educativa aristocrática. Pero el tema toca y linda también con temas tan cuestionados en la actualidad como el “racismo” o la “discriminación”. Así podemos ver una gran cantidad de denuncias por expresiones racistas o discriminatorias que generalmente tienen como uso peyorativo de términos como “serrano”, “cholo”, “indio”, etc.

³¹⁸ Con prácticas originarias queremos distinguir entre las actividades y la existencia misma de agrupaciones constituidas deliberadamente para practicar algún tipo de folklore, diferente a los conjuntos u organizaciones de los mismos poblados andinos a quienes por estos años se le ha tendido en llamar “originarios”. Por otro lado, el año 2001 aparece la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, obligándose a los países e instituciones a velar por ello. Este dictamen viene acompañado de un discurso de respeto por las diferencias culturales.

puede ser el distintivo de esta nueva etapa. Este proceso va acompañado de la formación de redes y formas de oferta/demanda del folclore que potencia el consumo diverso y moldea sutil o profundamente este producto cultural.³¹⁹ Los medios de comunicación importantes, como los programas de televisión, prensa radial y escrita, abren también sus puertas al folclore encontrando respuestas masivas de un público también ampliado a casi todas las esferas sociales. De esta manera, el conocimiento y la práctica del folclore de pronto se encuentra convertida en un capital económico y cultural. El mercado de la música y las danzas (entre ellos el sikuri que es música y danza a la vez) se hace importante y se expresa en los masivos y cuantiosos festivales, concursos y sobre todo en el ingreso efectivo al sistema educativo. Este último fenómeno genera no solo una demanda de especialistas (profesores de danzas), sino que además construye una dinámica de re-constituciones novedosas en las danzas como en los actores que trabajan con ella.

Sin embargo, pese a este acercamiento entre lo marginal, rural, folklórico y lo formal, urbano, moderno, es elocuente en esta época híbrida la presencia soterrada de irreconciliables barreras entre lo andino-tradicional y lo urbano-moderno. No es tan cierto que el tránsito cultural sea libre, lo andino sigue teniendo obstáculos culturales en medios urbanos a donde llega muchas veces auspiciado por manos lucrativas y a donde ellos van porque el dinero que puedan ganar los obliga. La juventud misma prefiere artes y un folclore más moderno frente a las rurales. Por ejemplo, cuando se realizan convocatorias para la captación de integrantes para los elencos de danzas folklóricas, estos prefieren practicar y bailar las danzas más vistosas, urbanas y elegantes (las llamadas “danzas de luces”) en desmedro de danzas que consideran campesinas, indígenas, rurales y tradicionales. Otro claro ejemplo se da en un evento que se realiza anualmente por los grupos de danzas folklóricas de Lima, denominado “Folk-olimpiadas” y donde el número más esperado es el concurso de coreografías modernas en el que aflora el gusto por estas novedosas expresiones musicales, coreográficas y de vestimenta. Por otro lado, si bien podemos hablar de la interconexión entre los distintos movimientos folklóricos en el Perú, vale decir entre los actores principales o primarios (conjuntos autóctonos), actores secundarios (conjuntos de migrantes) y actores plurales (conjuntos urbanos), también podemos decir que la distinción entre ellos sigue siendo latente y se agrieta en ciertos momentos especiales (por ejemplo en conflictos y competencia). Es decir, si bien podemos ver elencos de danzas urbanos o universitarios compitiendo en igualdad de condiciones formales en concursos y festivales autóctonos, también pueden manifestarse claras divergencias.³²⁰

2) Procesos de cambio en favor de la modernidad y urbanidad.- El movimiento de sikuris altioplánico y metropolitano se interna en una travesía por el cambio y la innovación, donde por ejemplo se entremezclan elementos de la tradición andina con influencias artísticas y musicales modernas. El motor que genera cambios es la interacción con los nuevos espacios o modelos urbanos; papel primordial en este sentido lo tienen los concursos, luego las exigencias de contratos económicos (el mercado) y el ganar públicos adeptos. En estos casos el papel de la

³¹⁹ Por ejemplo espectáculos tipo “La movida de Janet” donde conviven distintos y heterogéneos tipos y géneros de música (incluyendo las danzas folklóricas), son una expresión de la formación de un nuevo gusto y público.

³²⁰ Desde hace algunos años el elenco de danzas de la UNMSM viene participando en concursos realizados en las comunidades andinas de Cusco (Festival Raqchi y Espinar, por ejemplo) y Puno (Festival de Ayaviri y Azángaro) donde compite con grupos autóctonos de las zonas, y en algunos casos ha resultado ganador en dichas competencias. Sin embargo, esto no manifiesta un real acercamiento cultural pues en estos casos estos elencos se han mostrado radicalmente distintos y desconectados de estos ámbitos originarios.

juventud es determinante para la efectividad de este proceso, este sector de la población ha sido siempre el más dinámico y una de sus expresiones son las combinaciones entre formas y modelos tradicionales con lo moderno, aunque linde con la estética. La aparición misma del movimiento metropolitano es en esencia, “creación” juvenil. En ese sentido el escenario universitario actual es también diverso en cuanto a su práctica cultural y más aún artística, y aunque se pregone la homogeneidad cultural como característica de estos tiempos podemos encontrar gustos y prácticas heterogéneas pero realizados por los mismos actores. El ejemplo más elocuente pueden ser el de los concursos de música y danza folklórica en San Marcos, donde podemos observar que los jóvenes participan de las danzas folklóricas como en otras danzas y festivales modernos, mientras que los conjuntos de música han variado sus repertorios e instrumentaciones “folklóricos” a orquestaciones y música modernas. La práctica heterogénea y las identidades múltiples son justamente el carácter que cruza lo universitario juvenil en casi todos los ámbitos (social, cultural, ideológico, etc.). Se trata ahora de un movimiento que alberga grupos que mezclan diferentes tipos de acción, de percepción y de relaciones individuales, colectivas e intergrupales: grupos ideologizados de los años 80 y post-modernistas de los años 2000. Integrantes insospechadamente diversos y polarizadamente heterogéneos, localistas y globalistas, étnicos como pluriculturales, marxistas y liberales. Pero se comunican e interactúan fluidamente.

3) La crisis de los conjuntos regionales permite la relevancia de los metropolitranos.-

El movimiento regional no logra reconstituirse de la crisis de los 90 principalmente por lo infructuoso del recambio generacional, es decir, por la inexistencia de nuevas generaciones que gusten y re-conformen estos grupos. Más aún, desde la aparición de estos conjuntos su conformación social ha sido principalmente adulta y eminentemente masculina, del mismo formato que tradicionalmente han sido los grupos altiplánicos. Más aún, en los años 80 estos idealizan los caracteres del sikuri altiplánico y “cosifican” su representación afianzando sus estructuras tradicionalistas, paternalistas y masculinas. Esta “deserción o desinterés juvenil” se complementó con las nuevas y agradables opciones culturales que brinda la ciudad de Lima a las nuevas y jóvenes generaciones de migrantes; lo cual no sucede en el movimiento altiplánico pues en él la juventud, al discrepar con los mayores, constituyen nuevos y cuantiosos grupos de sikuris acordes a sus expectativas, y son estos justamente los que más protagonizan cambios musicales: en Ilave por ejemplo se solía entender al conjunto Motorizada como el más tradicional, el “de los viejitos”, y al conjunto Melodías de Ilave como el “de los jóvenes”; este último emergió sostenido en los cambios musicales que exhibía en los años 90, mientras que la Motorizada en esos tiempos asistía a su lenta desaparición. En todo caso la juventud puneña convierte al sikuri en una opción más de las tantas que le brinda la ciudad sin necesidad de subordinar el sikuri frente a otras. En cambio, la juventud migrante, o hijos de migrantes, nuevos limeños socializados ya en un medio urbano híbrido, prefiere participar de nuevos ámbitos culturales que brinda la sociedad limeña o, en todo caso, prefieren expresiones tradicionales re-convertidas y que conceden mayores espacios para sus expectativas como la creatividad, espectáculo, sensualidad, exhibición, etc. Por ello dentro de la colonia migrante se hacen famosas y

concurridas las danzas de “trajes de luces” (como la saya, morenada, diablada), evidenciando a los sikuris regionales como espacios poco atractivos para la juventud.³²¹

4) Conjunción del movimiento regional con el metropolitano.- La conjunción del movimiento metropolitano con el regional en el escenario limeño evidencia un tipo de polisemia en la práctica del sikuri. Principalmente, en el plano formal, asistimos a la supresión de la relación subordinada del metropolitano frente al regional.³²² Sin embargo, esta puede reaparecer en ciertas circunstancias con mayor dureza fijando la nítida supremacía del regional, en especial en momentos de alta discrepancia o polémica entre integrantes relacionados a uno u otro movimiento. Pero, en general, los espacios de acción de los regionales (como las fiestas patronales y costumbristas) han sido tomados sin mayores distinciones por los metropolitanos, y viceversa; por ello no será raro observar a un conjunto regional en un evento universitario académico, por ejemplo. En el concurso Túpaq Katari es ya parte del pasado la diferenciación competitiva. También hacia mediados de los años 2000 la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCF) ingresa a la escena limeña organizando un gran concurso clasificatorio para la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno. Este suceso alberga muchos trasfondos. En primer lugar evidencia el reconocimiento formal de la organización mayor del folklore puneño al movimiento limeño en general, pues no hace distinción entre los conjuntos metropolitanos y regionales. Luego aporta al trato de relaciones horizontales entre los tres movimientos. También reconoce e incentiva los cambios musicales (como las composiciones y captaciones) del movimiento en general, se desmontan las diferencias regional – metropolitano y se incentiva indirectamente la fusión de grupos pues la participación amerita una gran cantidad de integrantes por conjunto. Con este evento el concurso de la Virgen de la Candelaria en Puno se constituye como el punto más alto de la interacción horizontal entre metropolitanos, regionales y autóctonos o altioplánicos.³²³ Esta fluida interacción entre los tres movimientos llega a niveles antes insospechados como la formación de redes sociales desarrolladas a partir de la amistad entre integrantes. Estas redes son muy importantes y eficaces en la medida en que trascienden el ámbito social al íntimo con la formación de familias nucleares y luego extensas (compadres, padrinos, cuñados, etc.). También se construyen redes profesionales, laborales y otros productos de estas relaciones sociales a partir del gusto por el sikuri.

5) Apuestas por los cambios musicales.- En esta etapa aparecen con ímpetu las llamadas “captaciones”, que no son sino una forma soterrada de aceptar y realizar grandes cambios musicales en el sikuri, evidenciando las restricciones estructurales de estas agrupaciones y las ansias de tocar “cosas nuevas”. Estas captaciones son piezas musicales de “sabor andino” pero que escapan de los cánones o géneros musicales que hasta entonces caracterizaban al repertorio de los conjuntos, por ello su novedad y la necesidad, ante la imposibilidad de ubicarles un género

³²¹ Desde los años 90 en Lima (no solo dentro de la colonia puneña), asistimos a un vertiginoso desarrollo y aparición de grupos dedicados a las danzas llamadas “de luces” (danzas urbanas de Puno), las que tienen gran influencia o procedencia boliviana como la morenada, diablada, saya, tinkus y tobas.

³²² La aparición en los 90 del conjunto regional Unión Juventud Pampilla conformado por una gran cantidad de integrantes de orígenes metropolitanos, ya había señalado el inicio del camino “híbrido”.

³²³ El CZSM en este concurso el año 2004 obtiene el primer lugar en su categoría (en la primera y más importante fase). Competir y ganar a los grupos altioplánicos o autóctonos (a quienes se suponen que imitan), evidencia este nuevo carácter, este nuevo rostro del movimiento sikuri en el país.

musical convencional, de denominarlas “captaciones”. Este término tiene razón en la medida en que muchas de estas piezas musicales están basadas en temas musicales antiguos, algunos pertenecen a géneros musicales perdidos, o son música o parte musical de otras danzas, etc. Finalmente conllevan en la mayoría de veces “arreglos” novedosos basados en la musicalización más que en la instrumentación.

Con todo esto se siente cada vez menos la apología a la pureza y a la autenticidad e ingresan con mayor vigor conceptos y prácticas interculturales y globalizadores, como pueden ser los foros de sikuris en Internet y las relaciones entre conjuntos de diversos países y continentes. Como resultado de estos procesos no dicotómicos, lo “auténtico” da paso como proyecto general al “cambio” como carácter innato de la música y la danza folclórica. En el movimiento altiplánico se asientan los cambios musicales principalmente entre los conjuntos de sikumoreños y muy tenuemente en la modalidad sikuri. En este sentido, entre los sikuris regionales ya hay que distinguir aquellos conjuntos tradicionales o tradicionalistas (mencionemos por ejemplo a los Sankayos de Moho) y otros (como Unión Juventud Pampilla y Claveles Rojos), que tienen mayor composición juvenil y urbana pues asumen estos cambios fácilmente.

Si bien las producciones musicales son ahora una señal de progreso y avance del conjunto, no se ha conseguido aún la masificación de estos. Pero las composiciones musicales sí adquieren una presencia importante y se vuelven recurrentes en los conjuntos altiplánicos urbanos como en los metropolitanos. De una acción timorata, la acción de componer adquiere un modo de estatus. Esto también mide la concepción y valoración de lo “actual y moderno” sobre lo “tradicional y auténtico”. Los grupos metropolitanos, con las composiciones musicales, ya están pasando de la pura imitación a una posibilidad de propia manifestación. Los concursos Túpaq Katari vienen siendo espacios donde se exhiben estas composiciones musicales cada vez con mayor amplitud. Por ejemplo el año 2011, en la modalidad de sikumoreño, la A. C. Expresión Juvenil, la A. C. 24 de Junio, la A. C. Nuestro Rescate y el CZSM; y en la modalidad de sikuris: S. E. C. Warawara Wayras, G. A. P Tarpuy y Juventud Raucana, presentaron composiciones propias, es decir casi la totalidad de los conjuntos metropolitanos presentaron sin reservas sus propuestas musicales. Para estos años la FRFCP desaparece de la escena limeña después de realizar dos concursos clasificatorios para llegar a Puno (2003 y 2004), entre otras razones por la poca participación de los conjuntos limeños, toda vez que el concurso exige una gran cantidad de integrantes (en Puno no pueden presentarse menos de 80 miembros por conjunto), mientras que el movimiento sikuri en Lima no pasa del promedio de treinta integrantes.

6) Menos polarización rural / urbana, tradición / modernidad y socialismo / capitalismo.- Ya no hay cuestionamientos a las prácticas artísticas (menos políticas) consideradas antes “alienadas”, “burguesas”, “capitalistas”, “imperialistas”, etc. Decíamos que los mismos términos, algunos códigos, prácticas y símbolos han caído en un desuso general frente a la emergencia de nuevas formas de comunicarse. Un integrante puede practicar a la vez diferente música y danzas disímiles entre sí: rock/música folklórica, ballet/danza folklórica, etc. También se acepta (ya hasta se exige) que el integrante ejecute las dos hileras del siku así como el manejo de modalidades y estilos; la búsqueda de la aprehensión artística vía la exclusiva práctica de un determinado estilo ya no existe más, salvo en algunos grupos y esbozada por algunos miembros de la escuela ochentista. Por lo tanto la práctica artística diversa y heterogénea es más bien un valor agregado y no un punto de cuestionamiento. El desarrollo y aceptación de una

identidad ampliada y diversa permite la participación del integrante en espacios distintos sin problemas, y en el ambiente del sikuri esto ya no se cuestiona. Tampoco la procedencia ni la filiación política, ni los gustos musicales ni artísticos, por ello no causa contradicción el gusto cotidiano por música novedosa urbana y "ajena" (vamos a decir el rock metálico, reaggeton, etc.) y el sikuri o el folklore en general. El espacio privado subjetivo (credo, gustos artísticos y filiación ideológica) ya no corre el riesgo de ser expuesto y "excomulgado" públicamente, ni siquiera en temas de moral; salvo en conjuntos que tienen práctica marxista. Es posible que por ello se vea atisbos de problemas sociales como la delincuencia, alcoholismo y pandillaje dentro del movimiento. El carácter polisémico que ha adquirido el sikuri en estos tiempos permite también que sea un espacio artístico atractivo para nuevos y diversos sectores de jóvenes, de diferentes sectores sociales, ideales políticos, gustos artísticos, etc. Por ello también estos conjuntos se pueden constituir en espacios no necesariamente marginales o universitarios populares, además son bien recepcionados en los centros educativos de todos los sectores sociales. Su nuevo carácter ya no es necesariamente contestatario. A la vez, existe también un relajamiento en las exigencias de pertenencia al conjunto, o lo que hemos llamado "identidades coercitivas"; los conjuntos son más permisibles a las identidades fluctuantes. Esto se percibe en el hecho de que ya no exista una de las sanciones más comunes a los miembros que faltaban al conjunto participando en otros sin autorización respectiva. Cada vez se puede ver más movilidad o "préstamos" de integrantes sobre la base de la libre elección, del gusto particular o de decisiones de momento.

7) Recreación de nuevas identidades juveniles.- El carácter de la "hibridez" del movimiento tiene sus causas en los procesos juveniles ciudadanos donde hay una multiplicidad de prácticas e identidades:

Efectivamente, hay individuos polifacéticos que alternan de una manera regular entre una y otra de sus facetas. Existen jóvenes que se van, por ejemplo, a un sitio de trabajo que exige comportamiento y vestimenta formal. Ellos cumplen al pie de la letra en el trabajo. Cuando este acaba, sin embargo, cambian por completo de aspecto, de vestimenta, incluso de forma de movimiento del cuerpo, y se dedican durante el fin de semanas a vivir un personaje diferente al de su cotidianidad en discotecas o con grupos de amigos. Con los amigos conversan en un lenguaje completamente distinto del lenguaje formal al cual están habituados en el ambiente de trabajo. Al anochecer del día domingo acontece la inversión, ya el lunes en la mañana regresan "formalizados" a sus sitios de trabajo. (Golte y León 2010: 77)

En este movimiento observamos por ejemplo que los caracteres antes irreconciliables entre prácticas y concepciones rurales y urbanas frente a tradicionales y modernas, no solo se han estrechado y mezclado, sino también coexisten "separados pero juntos" o "a veces se juntan y luego se separan". Así, ahora el integrante de Moho puede tocar libremente en un grupo de llave y, más aún, tocar música moderna, pero además mostrar una férrea identidad localista y por momentos globalista. Los tránsitos pueden ser rápidos, horizontales pero a la vez marcadamente diferenciados entre, por ejemplo, prácticas folklóricas, originarias, urbanas, modernas, ideológicas, etc. En la colonia puneña el joven expresa aún más este proceso híbrido, donde una nueva cultura urbana junto a prácticas y gustos presentes por herencia o costumbre familiar construyen un disentimiento con el sikuri, pero no así con otros espacios como las danzas de luces y las fiestas patronales o regionales, donde a propósito han ingresado nuevos grupos

musicales -como los de techno cumbia y orquestas tropicales- quebrando la percepción de ser espacios altamente tradicionales. De esta manera los reclamos de los viejos sikuris son una constante respecto del papel de los jóvenes “regionales”: “los jóvenes están en otra cosa y ya no gustan de nuestra música” se escucha. Estos jóvenes “regionales” o “migrantes” (en realidad son ya limeños o “nuevos limeños”) han encontrado nuevos espacios y gustos que presentan al sikuri como una actividad no expectante, al contrario de lo que sucede en Puno donde se advierte gran cantidad de grupos de sikuris juveniles.

8) Procesos de ensanchamiento de “racionalidades” urbanas / occidentales.- Otra característica de esta etapa es el ensanchamiento y protagonismo del individualismo. Este es un fenómeno general de nuestra sociedad y en el caso de los sikuris se refleja por ejemplo en las actuales grabaciones discográficas y los repertorios donde se señala claramente a los autores de las piezas musicales, frente a las décadas anteriores cuyas composiciones y grabaciones presentaban mayoritaria autoría anónima. En el caso de las danzas folclóricas se presentan también claros intentos de registrar autorías de danzas. Esto ha llevado a ideas de formalizar y registrar las composiciones musicales en instituciones como Indecopi³²⁴. Los concursos son otro tipo de eventos que desarrollan prácticas de diferenciación y exhibición individual y colectiva que incentivan la creación, muy en particular la individual. Por ello en estos años ya no resulta extraño saber de “autores de danzas folklóricas”, lo cual habría sido más que aterrador escuchar en los años 80. En todo caso el carácter de esta etapa es el poco o nulo cuestionamiento al denominado “individualismo” frente a su radical cuestionamiento pasado y la exaltación del “colectivismo”; estos dos existen en igual dimensión y actúan eficazmente en el medio.

Finalmente, podemos decir que el discurso ochentista era en el fondo solo discursivo pues este proceso por el gusto de “lo foráneo” ya se venía tejiendo muchos años antes. El discurso en contra de todo lo extranjero de los 80 y respecto al folklore fue solo en lo formal y para la mirada pública, pues en el ámbito interno ya hemos visto que había una aceptación de los nuevos elementos culturales que venían de afuera:

La solidaridad y la colectividad eran en realidad una pose, en el fondo todos éramos ya individualistas, buscábamos superación personal, individual, aunque eso significara trabajar para el gobierno (...) mira dónde están todos los que pregonaban el arte popular, el colectivismo (...) el capitalismo nos iba formando mientras nosotros hablábamos del socialismo... (Entrevista 4).

Como vemos, en general estos jóvenes transitan libremente varios espacios, ámbitos e identidades sin mayores problemas. Sin embargo, podemos ver también descripciones como la que hace José Falcón, uno de los líderes de la A. C. Illariq desde los años 80, quien analiza desde una “posición de clase” a los conjuntos metropolitanos actuales:

En este nuevo siglo las expresiones musicales andinas tienen presencia constante en la TV: puede entenderse esto como una forma de aceptación del sistema. Pero lo que se nota es la banalización de la cultura popular, es decir se apela a lo más decadente de las expresiones urbanas: en este contexto el sikuri consolida su ingreso al

³²⁴ El Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual, conocido comúnmente como Indecopi, es el organismo encargado de la aplicación de las normas legales destinadas a proteger, entre otros, los derechos de propiedad intelectual, desde los signos distintivos y los derechos de autor hasta las patentes y la biotecnología.

mercado, ocupa nuevos espacios -pasacalles de grandes tiendas, peñas exclusivas, hoteles, TV- en los que el objetivo es solamente el pecuniario. El sikuri como expresión se convierte en una mercancía sujeta a las leyes del mercado y, por lo tanto, en función de la oferta y demanda. Entonces, el sikuri se convierte en un espectáculo sujeto a modificación en función de un público variado que exige más espectáculo, saliendo del esquema de representación de un hecho popular a la venta, de un producto deformado para espectáculo y diversión. Este tipo de práctica de los sikuri desarrolla un arte sin compromiso con las ideas sociales, se convierte sólo en elemento de figuración, catarsis, de simple relajación, ligado en algunos casos a la ingesta de licor. (Falcón 2011: 13)

3. NUEVAS RELACIONES ENTRE CONJUNTOS METROPOLITANOS, REGIONALES Y ALTIPLÁNICOS

Decíamos que para esta década se nota claramente el límite de los conceptos muy válidos hasta entonces: metropolitanos y regionales. Conceptos y realidades basados en la diferenciación y exclusión. A partir de estos años no solo interactúan más íntimamente, sino que aparecen nuevas agrupaciones con caracteres que escapan al esquema dualista señalado. Por ejemplo, nacen algunas agrupaciones regionales (o “bases” de alguna agrupación altiplánica) protagonizadas obviamente por migrantes del Altiplano pero que pronto adquieren “rasgos o prácticas metropolitanas”, principalmente debido a que reciben una fuerte presencia de jóvenes urbanos limeños. Algunos conjuntos que podemos mencionar son los Ayarachis de Ura Ayllu de Cuyo Cuyo (Sandia), el Centro Cultural Qollana Socca (Acora) y el Centro Wara Wara Waylas (Huancané). Pero el suceso masivo es la fluctuación de integrantes entre uno y otro movimiento que es a la vez expresión de nuevas prácticas identitarias y formas de agrupamiento social. De esta manera ya no se puede ver ni entender el movimiento desde este dualismo excluyente, por lo menos en el plano formal, pues entre tanta práctica híbrida se pueden seguir escuchando ciertas prácticas y discursos esencialistas en algunos momentos, principalmente en momentos de conflictos y discrepancias, donde entonces los regionales suelen manifestar su “hegemonía sikuri”, su “descendencia originaria”, frente a los no altiplánicos. Hemos sido testigos de cómo en ocasiones de discrepancias individuales o grupales suelen –ante la impotencia por la incomprensión– usar el recurso de la “legitimidad cultural”: “Yo soy regional” o el “nosotros sí somos puneños”. El sikuri metropolitano parece estar siempre sujeto al pecado original de la “no pertenencia”. Pero en el plano cotidiano existe un gran tránsito entre miembros de uno y otro movimiento de acuerdo a sus preferencias, lazos amicales o razones mediáticas. Inclusive la mujer sikuri, un “producto cultural” de los metropolitanos, transita la mayoría de veces sin muchos problemas o rechazo en los conjuntos regionales, y ni qué decir en los ámbitos originarios o altiplánicos.

Como hemos mencionado, desde sus inicios el movimiento metropolitano ha buscado interrelacionarse con los conjuntos altiplánicos, por ello los viajes de exploración se hicieron cada vez con más integrantes y con mayor regularidad. El crecimiento de las vías y medios de comunicación ayudó a este proceso integrador pues hacia los años 80 llegar de Lima a Conima, por ejemplo, significaba en promedio dos días de viaje y el destino era realmente un paraje desconocido, casi mitológico por su difícil acceso. También por entonces las cámaras de filmación y fotográficas eran tecnologías costosas y la juventud de entonces podía contar solo con

algunas cámaras fotográficas precarias y de baja calidad, mientras que los equipos de filmación eran realmente un lujo para la época. Luego, en los años 90 y más aún en los 2000, se pudo conocer Conima y muchas de sus costumbres sin necesidad de viajar, sino por medio de los videos subidos a la Internet. Hoy en día las vías de comunicación (carreteras) están mejoradas, hay una gran competencia de empresas de transporte y las cámaras digitales se encuentran al alcance del pueblo.

Otro proceso de finales del siglo XX también reconfigura el movimiento altioplánico en dos tipos conjuntos: los conjuntos tradicionales y los conjuntos mestizos, juveniles y urbanos. Los primeros también conocidos como movimientos originarios por su base social basados en la herencia oral y los segundos del mismo formato metropolitano y de la AJP.³²⁵ Por ejemplo, el conjunto de sikuris 27 de Junio Nueva Era se formó en la ciudad de Puno en los años 80 y toca (imita) regularmente el estilo Taquile; así existen muchos otros conjuntos que se constituyen por libre decisión a manera de “Centros”, “Asociaciones” o “Grupos de arte”. Esta realidad la podemos percibir revisando la lista de conjuntos que participan en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria donde hallamos muchos conjuntos juveniles, los que justamente son los que reciben a los integrantes o grupos metropolitanos que viajan a esta festividad. Estos son los que mejor se adecuan a las exigencias y cánones de los concursos que son también inventivas modernas pensadas como una estrategia de “recuperación cultural” basada en la competencia. Los conjuntos de ayarachis son uno de los pocos conjuntos tradicionales que participan en estos concursos pensados desde la “racionalidad urbana”.

Entonces, el incremento de nuevas relaciones entre los jóvenes metropolitanos y los jóvenes altioplánicos no solo es de manera directa e interpersonal, sino que sucede también virtual, es decir, mediante lo que se ha llamado las redes sociales. Eso sí, desde los años 80 los metropolitanos han hablado de lo bien que han sido recepcionados por los conjuntos puneños, permitiendo conocerlos y “vivenciar” con ellos, opinión que no les hacen meritorios a los conjuntos regionales de Lima desgraciadamente. Hemos sido testigos presenciales que en el distrito de Ilave el legendario grupo Motorizada invitó a dos mujeres de Lima a tocar el siku a inicios de los años 90, en tiempos en que todavía no era visible la mujer sikuri.

4. TRANSITANDO ESPACIOS HEGEMÓNICOS: Intentos de institucionalización, formalidad y reconocimiento del siku y el sikuri

También en esta etapa observamos cómo se revierten o renuevan los mecanismos de reconocimiento cultural que en buena parte del discurso de los sikuris metropolitanos eran completamente opuestos, pues consideraban estos espacios parte de la “legalidad burguesa” o el poder hegemónico al cual se encontraban enfrentados. Los mecanismos utilizados son los que brinda la formalidad o la entonces llamada “legalidad burguesa”, y por ello a inicios de los 2000 la AJP propone el reconocimiento como patrimonio cultural de la nación al siku y al sikuri ante el Congreso de la República, y ante la negativa de este se derivó al entonces Instituto Nacional de Cultura: “En el año 2001 se presentó un Proyecto al Congreso de la República para que se

³²⁵ Nuevamente incidimos en lo dificultoso que es clasificar a conjuntos que son muy dinámicos y que están en constante renovación y búsquedas. Sin embargo, esta clasificación se puede distinguir rápidamente y se hace funcional para nuestra explicación.

declare al Siku y Sikuri como ‘Patrimonio Cultural de la Nación’. Ya en el año 2004, el Instituto Nacional de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) lo declara como tal, coronando así la iniciativa”³²⁶. Entonces el Instituto Nacional de Cultural del Perú (INC) hoy convertido en Ministerio de Cultura, que estaba presidido por el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras, emitió la Resolución Directoral Nacional N° 824/INC del 14 de noviembre de 2004:

Artículo Primero.- DECLARAR Patrimonio Cultural de la Nación al “SIKU” instrumento musical de viento producido por la cultura Aymara, cuya presencia es generalizada en el territorio del Antiguo Perú, formando en la actualidad parte de nuestra identidad cultural. Artículo Segundo.- DECLARAR Patrimonio Cultural de la Nación –en sus diferentes modalidades, formas y estilos– al “SIKURI”, agrupación de personas que interpretan colectivamente el arte de la práctica del SIKU, manifestación tradicional que forma parte de nuestra identidad regional y nacional.

El año de 2004 el INC también declaró como Patrimonio Cultural al Ayarachi de Lampa: “Declarar como Patrimonio Cultural de la Nación la música y danza tradicional del ‘Ayarachi’ de la Región del Altiplano Puno...”. De acuerdo a la Resolución Directoral Nacional Nro. 1064 / INC del 14 de octubre de 2004. Por las consideraciones siguientes: “El Ayarachi es una expresión tradicional de música y danza muy singular de la región del altiplano de Puno, de un gran simbolismo relacionado con su carácter fúnebre y alusivo al cóndor como animal totémico; es una de las tradiciones músico-coreográficas quechuas más importantes, que probablemente data de épocas prehispánicas.”

El año 2011 también se declaró como Patrimonio de la Nación peruana al Ayarachi de Chumbivilcas, una casi extinguida variante de la modalidad del ayarachi que fuera una de las principales expresiones de música ritual en tiempos precolombinos, y en la actualidad todavía encontramos rastros de su existencia a lo largo de un gran área cultural que va desde lo que hoy es Cusco y Puno (donde se han extinguido variantes como el kallamachu, el ayarachi de Taquile, ayarachi de Ichu y otros) pasando por zonas bolivianas (donde se le conoce con las variantes de ayarichi o ayarchi) y llegando a zonas aymaras del norte de Chile (donde se le conoce como sicuras). Al respecto se extendió la Resolución Viceministerial N° 413-2011 del 7 de abril de 2011, donde se dice que: “La Dirección de Registro y Estudio de Cultura en el Perú Contemporáneo señala que el ayarachi de Chumbivilcas del departamento del Cusco, es una danza fúnebre de origen prehispánico de características lúgubres y con alto contenido ceremonial.”

Si bien estos reconocimientos no son más que “formalidades estatales”, podrían indicarnos el inicio de la preocupación del Estado hacia expresiones culturales que desde la Colonia habían sido marginadas, sino vilipendiadas. Sin embargo, estos “logros culturales” se confunden fácilmente con eventos mediáticos como los famosos Record Guinness o, en todo caso, parecen formar parte de la carrera de legitimación de “bienes nacionales” frente a los otros países hermanos con quienes se han desarrollado polémicas por la paternidad de algunos patrimonios materiales como el Pisco (con Chile) e inmateriales como la danza la Diablada (con Bolivia). También se persigue el reconocimiento de la UNESCO como Patrimonios Mundiales y más aún después de que Bolivia consiguiera que esta organización mayor declarara el año 2001 Obra

³²⁶ Pag. Web de la AJP: <http://www.ajpuno.tk/>

Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, al Carnaval de Oruro. De la misma manera declararon como Patrimonio Nacional al siku, del que se consideran sus progenitores:

El H. Consejo Departamental revalorizando las tradiciones, costumbres, danza y música en su objetivo de rescate de los instrumentos nativos bajo la Resolución 2001 declara Patrimonio Histórico del Departamento de La Paz a la ZAMPOÑA (SICU) cuyo origen proviene de la cultura Tiwanacota³²⁷.

Además en La Paz (Bolivia) por estos años (2004), se realizó un singular evento mediático cuyo fin fue inscribirse en el famoso libro de Record Guinness:

La zampoña - siku, instrumento de origen boliviano, será ejecutado con la participación de cerca de cinco mil intérpretes de la Fundación Primera la Cultura, de esta forma romperán su propio record realizado el 2004 con la participación de 2317 zampoñistas. La Prefectura juntamente la Fundación y la Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folklore (OBDEFO) lanzaron la convocatoria a nivel nacional del “II Encuentro de la Zampoña” a realizarse el 2 diciembre en la Plaza Villarroel El gran concierto de la zampoña es organizado por la Prefectura de La Paz a través de la Secretaría de Cultura, en coordinación con el Servicio Departamental de Educación (SEDUCA), Servicio Departamental de Deportes (SEDEDE), Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folklore y la Fundación Primero la Cultura. Interpretarán: “Llorando se fue”, “Cóndor pasa”, “Jacha Uru”, “Himno a la alegría”, “Diablada tradicional” y “Viva mi patria Bolivia”.³²⁸

Bajo la misma lógica “... de revalorar y mostrar la identidad de Puno al mundo”, el 16 de diciembre de 2012 se programó romper el Record Guinness del “Encuentro de sikuris más grande del mundo” impulsado por la Municipalidad Provincial del Puno, y detrás de ello el interés de algunas personas y conjuntos de sikuris existentes en el departamento de Puno. Se tocaron los siguientes temas musicales: “Huajchapuquito”, “Flor de kaqtus”, “Cerrito de Huajsapata”, “Himno al sol” y “Cuarteto emperador.” La meta fue reunir más de 3000 sikuris (personas) tocando a orillas del lago Titicaca, y aunque se lograra reunir solo 2262 tocadores, igual se rompió el record mundial (conteo oficial del juez del Guinness World Records).³²⁹

5. CONSTRUYENDO NUEVOS ESPACIOS Y TERRITORIOS PARA EL SIKURI: El mundo virtual

No cabe duda que si en la actualidad tenemos la imagen e idea de un mundo integrado, de una fluida interculturalidad e interconexión mundial, es debido a la Internet. Se trata del único medio realmente masivo ya que se encuentra al alcance de la mayoría de poblaciones y en todos los estratos sociales. Saúl Acevedo escribe sobre lo que él llama los “sikuris cibernautas”:

(Los nuevos sikuris) son usuarios de la aplicación más extendida en Internet: el Correo Electrónico o E-mail (del inglés *electronic mail*), como también se le conoce. Además, participan de las tertulias que brinda el Chat a través de “salas virtuales” pudiendo intercambiar información en tiempo real (...) la herramienta más sobresaliente, en estos días, de la relación Internet-sikuris, lo constituyen los denominados Messenger groups o foros de discusión. Ellos permiten que un grupo de personas –relacionadas por intereses más o menos

³²⁷ Fuente: www.Bolivia.com/

³²⁸ Fuente: <http://www.hoybolivia.com/Noticia>.

³²⁹ Fuente: <http://www.losandes.com.pe/Opinion/20121214/67272.html>

comunes– tengan acceso a un encuentro virtual. Algunos de los Messenger groups, a los que ingresan los sikuris, son: sikuri_lima@yahoo.com, sikuris@groups.msn.com, aima@groups.msn.com, culturalpopular@groups.msn.com, entre otros. Muchas agrupaciones tienen su propia página y foro interno a la que solo tienen acceso sus integrantes. En los foros abiertos la forma de acceder es de dos maneras. En la primera la participación es en calidad de *visitante*, y se entra en la página solo como espectador. En la segunda, se solicita al administrador acceder en calidad de *participante* y, desde luego, como miembro del groups que intervendrá en los debates. Las características que notamos en este tipo de comunicación son: **a) Inmediatez.**– La publicación de las opiniones puede ser inmediatamente o en horas diferenciadas. Esto permite que otros miembros envíen las suyas de manera rápida y se genere un debate virtual muy fluido (...) **b) Amplio espectro.**– Permite una comunicación que puede trasvasar las fronteras del país y conectarnos con una inmensa cantidad de personas. Por ello, se llega a conocer a muchos sikuris procedentes de diferentes partes del país e incluso del extranjero. En la red de redes los participantes pueden intervenir en condiciones de igualdad. Debido a su gran cobertura a veces se producen interesantes diálogos o discusiones entre sikuris de diferentes geografías (...) **c) Anonimato.**– Los participantes de los Messenger groups pueden mantenerse voluntariamente en el anonimato y solo hacerse conocer mediante un “nickname” o sobrenombre (...) **d) Generalizaciones.**– Por las características mencionadas, en los Messenger groups se hace un tanto difícil la profundización y desarrollo de los temas... (Acevedo 2007: 24)

Pero las innovaciones de la Internet son tan aceleradas que este artículo publicado el año 2007, no desarrolla la nueva herramienta cibernética revolucionaria que es el Facebook. Aun así se siguen conservando algunos anteriores canales como el You Tube, los blogs y las páginas grupales. Otra herramienta que se aúna a esta revolución virtual son los teléfonos blackberry e iphone que ponen en vitrina de manera inmediata todos los sucesos que el usuario desee subir al mundo virtual. El Facebook es una herramienta usada por la comunidad sikuri prácticamente al cien por ciento, y casi todas las agrupaciones tienen su portal, por lo que detalles de lo que se decida colgar a Internet pueden ser inmediatamente avistados por quienes accedan al “face”. El mal uso no es ajeno en esto que podemos llamar comunidad virtual sikuri, pues muchas páginas se han visto inundadas de comentarios sobre problemas comunes, los que muchas veces van más allá de las discrepancias, llegando a insultos y agravios que al parecer se potencian más por la posibilidad del anonimato en Internet. Sin embargo, estas redes pueden ser también muy efectivas y realmente interconectivas en la medida en que conjuntos de diferentes distritos, departamentos y países pueden conocerse rápidamente. Así, hasta hace unos años era prácticamente desconocido el movimiento de lakitas de Chile como el de bandas de sikuris de Argentina; hoy es común que estos se encuentren como “amigos” (término de conexión en el Facebook) con los conjuntos e integrantes metropolitanos limeños.

6. NUEVAS PROYECCIONES DEL ESTILO MUSICAL EN LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS

En este tema, encontramos una vez más la presencia de la clásica polaridad continuidad-cambio; coexisten agrupaciones (e integrantes) que reivindican la fortaleza de la tradición y el respeto irrestricto a los estilos tradicionales frente a las que expresan simpatía por la posibilidad de libre creación. Las muestras de “ruptura y cambio” son mayormente inconscientes y, de acuerdo a nuestra concepción, se expresa inclusive en los conjuntos que creen mantener la originalidad de los estilos. Presentamos un caso más para analizar el tema: La AJP, que a lo largo de sus décadas

de existencia ha proclamado con extremada reverencia la recuperación del pasado histórico y cuestionado o alertado el peligro de la “tergiversación” del sikuri vía los conjuntos metropolitanos, el año 2003 presentó su primer CD en el que llamó la atención las composiciones de sus propios integrantes. Pasó así de ser una organización de arte y cultura que hacia los años 80 había grabado recopilaciones musicales bajo el patrón de “búsqueda de la originalidad”, a una agrupación con expresiones de “ciertas autonomías artísticas”³³⁰. Veamos más sobre el tema:

En primer lugar la AJP es una organización que ha dejado huellas trascendentales en el movimiento de sikuris de Lima, su nacimiento, en la década de los 70 al interior de la UNI, es consecuencia del determinante proceso de “andinización”, de la democratización de la sociedad peruana y del boom de marxismo en las instituciones educativas superiores de estos años. La AJP fue uno de los iniciadores de la “visión crítica del arte” a nivel del movimiento y, entre otros logros, se le puede atribuir lo siguiente: en primer lugar tiene responsabilidad del vasto desarrollo de los grupos de sikuris denominados regionales (migrantes) que a finales de los 70 y principalmente en los 80, representaron una gran variedad de estilos y pueblos del Altiplano en Lima; prueba de ello es la concurrencia masiva de estos a los concursos Túpaq Katari. Es sabido que antes de la AJP el siku y el sikuri se hallaban “escondidos” en los pequeños espacios de los migrantes puneños pues formaban parte de las expresiones culturales andinas marginadas desde la presencia aristocrática en el Perú. De la mano de la AJP el sikuri empezó a transitar los sectores marginales, sindicales, populares e intelectuales, y con ello fomentó la aparición de un nuevo movimiento que a la postre llevaría la vanguardia del movimiento sikuri en la capital peruana: los metropolitanos, hoy también llamados sikuris de Lima o sikuris urbanos (término que engloba inclusive a los migrantes de segunda generación). Mucha responsabilidad tiene la AJP del primer período que podemos llamar el *boom* del sikuri (década de los 80) cuando alcanzó el mayor despliegue hasta hoy visto en cuanto a cantidad y actividades del movimiento regional como del metropolitano. También podemos responsabilizarlos de esta década de alto esencialismo cultural y sikuriano. Pero los años críticos de los 90 no solo afectarán a los conjuntos regionales, en menor medida a los metropolitanos, sino también a la AJP. En los años 2000, el sikuri metropolitano resurge innovando sus caracteres, pero no es el caso del movimiento regional que se queda “atrapado” en una “crisis” de largo plazo. En este nuevo contexto la AJP se ve desplazada del tradicional liderazgo que tenía a nivel de los dos movimientos, haciéndose también presa de las crisis que engloba a los conjuntos regionales, movimiento al que siempre han sentido o querido pertenecer. Justamente su alejamiento del carácter regional es de seguro una de las posibles soluciones a su crisis, por lo que diseñaron estrategias como el “resembrado del sikuri” en nuevos espacios de jóvenes y niños, principalmente en los sectores educativos de barrios populares.

En segundo lugar, esta producción discográfica de la AJP tiene como carácter principal la creatividad musical, pues incluye varias composiciones de sus integrantes, quienes si bien tienen orígenes altiplánicos son un “producto cultural” urbano limeño. Pero sobre todo creemos que el hecho de presentar “composiciones propias” después de una gran época en que no había espacio para esta posibilidad, subyacen lógicamente las nuevas concepciones del sikuri en los tiempos actuales. Sobre ello escribí un extenso comentario en la fecha que se presentó el CD (a inicios de los años 2000), del cual extraigo la parte final: “En los años 80 se comprendió el veto a la

³³⁰ La AJP Puno, grabó hacia mediados de los años 80 dos long plays, grabaciones de larga duración donde plasmaron varios estilos y modalidades recopilados, buscando en todos ellos su reproducción fiel. No cabía entonces la posibilidad de realizar –y menos aún grabar– composiciones musicales propias.

composición, a tocar varios estilos, a la mujer sikuri, al estilo propio, etc. desde la búsqueda de la ‘originalidad’ o la ‘representación fiel del folklore’. Vetos expresados principalmente por la AJP y que ahora con este Cd da muestras de una nueva forma de comprender el proceso del sikuri en Lima. Bien por ello. La AJP se suma así a un llamado que ya se venía haciendo desde algunos conjuntos metropolitanos: la necesidad de plasmar en las composiciones musicales y estilos el ‘nuevo sentir del sikuri en tierras urbanas’, aquí en Lima donde desde hace muchos años los migrantes y los nuevos limeños venimos tejiendo una nueva cultura urbana a partir de nuestra cercanía ideológica al hombre andino y nuestra cercanía cotidiana a lo occidental, entre la enaltecida virtuosidad del colectivismo y el potencial del vilipendiado individualismo. Aquí y ahora es donde debemos ser capaces de promover un discurso integrador entre la nueva juventud urbana limeña que no es excluyente, ni marginal ni elitista como se cataloga al sikuri. Por lo tanto componer un huayño sikuri en Lima no debería ser considerado ningún asalto a la tradición ni una soberbia frente a nuestros antepasados sikuris. Si ajustar nuestras composiciones a estilos ya creados no lo es, tampoco debe ser el ajustar nuestras composiciones al estilo del mismo grupo. Preguntamos sino ¿Qué vamos a dejar a las generaciones futuras si solo nos dedicamos a copiar canciones de las generaciones pasadas? Ya hace unos años propuse que los concursos Túpaq Katari impulsen la creatividad (en estilo y repertorio) de los conjuntos metropolitanos ya que no es posible que sigan compitiendo con los grupos regionales a quienes se procura imitar. No se puede comprender un concurso entre imitado e imitador. En este nuevo tránsito muchos temas y estilos aparecerán y también desaparecerán, muchos de mala calidad, otros buenos, feos y bonitos pero este es justamente el proceso del arte. Finalmente, si la AJP ha logrado que el siku sea reconocido como patrimonio nacional, ha dicho también entonces que ahora pertenece a todos los peruanos y, por ser una expresión viva, es factible de cambios, y son los grupos de sikuris de toda índole los llamados a participar en su conservación y en su desarrollo.”

Esta incursión en las producciones musicales es otra clara muestra de los nuevos tiempos en el sikuri limeño. En los años 80 esto era impensable, no tanto por la dificultad económica, sino por la percepción misma que se tenía entonces del arte popular, al cual pertenecía el sikuri; marxista e indigenistamente se concebía que el arte pertenecía al pueblo y no se debía usufructuar, mercantilizar, lucrar con ello. En los años 90 en cambio, si bien se podía percibir ya ciertas pretensiones de realizar producciones musicales, la crisis económica y la elitización de las empresas productoras de grabaciones musicales seguían siendo grandes obstáculos. Para los años 2000 la revolución y democratización tecnológica junto a las nuevas aspiraciones y concepciones culturales, hicieron posible la aparición de las primeras producciones musicales. Por esos años se vio la aparición tímida de la primera y única producción musical de la A. C. Kunanmanta en formato de casete; se podía notar la precariedad de la grabación musical y la edición artesanal. Posteriormente, el año 2002, el CZSM presentaría su primera producción musical en formato de CD y realizada en un estudio semi profesional que por entonces empezaban a inundar en el ambiente musical, ofreciendo servicios de diferentes calidades y precios. Por estos años, el avance y la democratización de la tecnología puso a las salas de grabación digital al alcance de los artistas populares, abarrotando el mercado de producciones musicales prácticamente informales. Acompaña también este desborde de la tecnología el proceso artesanal de producción (serigrafiados, replicados, embolsados, etc.). Pese a todo esto, no se produce un “desborde” en las producciones musicales de los sikuris regionales ni metropolitanos como sí fue el caso de los conjuntos y cantantes del “huayno con arpa”, bandas, estudiantinas,

orquestas típicas y otros conjuntos musicales tradicionales. Sin embargo, se pueden ver algunas importantes producciones musicales entre los conjuntos metropolitanos en la medida en que expresan una nueva concepción del estilo en el sikuri. La A. C. 24 de Junio que hasta mediados de los años 2000 produce dos discos compactos: “Sikuri música del alma” (2003) y “Sembrando vivencias” (2006), el CZSM realiza también en este mismo tiempo dos producciones musicales: “Bodas de Plata” (2002) y “Campeones del sikuri” (2005). Cuatro producciones realizadas en la primera mitad de la década de los 2010 buscando el camino de “estilo propio”. Las demás producciones musicales tienen el formato de representar determinados estilos y modalidades del sikuri altiplánico: 1) La A. C. Illariq saca a luz su primer CD titulado “Música ancestral andina: Zampoñada de Yunguyo” (2003) que refleja la idea clásica de los conjuntos metropolitanos desde sus inicios: la difusión de un estilo en particular, en este caso el CD presenta al estilo Yunguyo, inclusive las composiciones propias están ajustadas a este estilo. 2) El Conjunto de Sikuri del CEMDUC (Universidad Católica del Perú) edita “Ch’amampi, vientos del Altiplano” (2009), que contiene varias recopilaciones del conjunto buscando representar fidedignamente sus estilos. 3) La agrupación Surimanta publica la producción “Música tradicional de los andes” (2009) que es básicamente una recopilación de varios géneros, modalidades y estilos del siku y otros instrumentos (como las flautas de ducto). 4) Por esos años tuvimos acceso también al CD grabado por la A. C. 12 de Mayo, dedicada de forma absoluta a los estilos de las zampoñadas de Ilave y los sikuris de Moho; sin embargo no se ha concretado hasta ahora su publicación. 5) Casi al cierre de esta edición sabemos de la próxima presentación del primer CD doble (2 discos) de la A.C. Qhantati Markamasi titulado “30 años”, producido justamente para festejar las tres décadas de formación de este conjunto metropolitano. Lo importante es que nuevamente se puede escuchar en esta producción los aportes musicales (composiciones) de sus integrantes pero arreglados eso sí, al estilo Yunguyo que es el estilo que escogieron y el único con el que se mantuvieron a lo largo de todos estos años. No conocemos más producciones musicales en el caso metropolitano.

Finalmente nos gustaría apuntar que las públicas composiciones musicales son muy importantes porque nos señalan la fuerza conceptual que les subyace. Desde los años 2011 y 2012 hemos observado que entre el repertorio presentado por los conjuntos de sikuris en el concurso Túpaq Katari aparecen claramente composiciones de sus integrantes. Hasta entonces no se había visto más que algunos casos, como el del CZSM y el de la A. C. 24 de Junio. Sin embargo, hemos encontrado que las composiciones propias de los conjuntos metropolitanos y regionales no son tan novedosas como quisiéramos presentarlas. Estos ya existían desde los años 80, muchas versiones lo señalan así, pero el temor a las críticas no permitió que se expresaran libre o públicamente. Como ya vimos, se vivía una especie de exacerbación de “lo altiplánico” una concepción de no sentirse en la capacidad de competir con las fuentes que venían de los mismos lugares donde se producía el *sikuri*. Las composiciones musicales cuanto más rural y oriundo, mayor valorizado e incuestionable. Thomas Turino (1993b) también narra este proceso y concepción entre los conimeños migrantes quienes tampoco componen regularmente, les es muy extraño, lejano y más bien esperan con muchas ansias temas musicales que vengan de los conjunto altiplánicos de su referencia. En todo caso existen composiciones musicales presentados tímidamente y en la mayoría de veces, si bien el conjunto lo acepta, este no dura como parte de sus repertorios. En el caso metropolitano, se comenta que también existían composiciones de

algunos integrantes pero que nunca fueron practicados y exhibidos por los conjuntos en una época en que esto no generaba una posición mejorada, sino tenía el efecto contrario.

7. IDEOLOGÍA, POLÍTICA, PROTESTAS Y MOVILIZACIONES EN LOS 2000, EL SIKURI “ETERNAMENTE” ANTI HEGEMÓNICO

Los integrantes de los conjuntos metropolitanos desde su aparición en la UNMSM han sido partícipes de la visión marxista bipolar de la cultura y el poder. Y una de las más evidentes acciones que sobrevive hasta el día de hoy es la relación del sikuri con las movilizaciones y las protestas sociales; también se encuentra el hecho de que nunca se ha visto algún caso de constitución de conjuntos de sikuris en sectores de clase alta y en universidades particulares. Qué duda cabe que los sikuris urbanos han sido y son una expresión de la juventud de los sectores populares, los que siempre han estado relacionados a expresiones contestatarias.

Uno de los mayores intentos de macro organización fue la formación de la denominada Coordinadora de Sikuris Metropolitanos en la década de los 80. Esta también estuvo dirigida en un sentido ideológico y político. Saúl Acevedo nos dice sobre esta:

El auge de la Coordinadora y de sus integrantes, a fines de los 80 y comienzos de los 90, tuvo abundantes acontecimientos políticos que los orientaron hacia la protesta. La fuerte crisis económica y social vivida en el primer García y los inicios de la autocracia fujimorista fueron el contexto en el cual se desarrolló la Coordinadora. Aparte de sus publicaciones, el discurso público, micrófono en mano, permitió canalizar la posición ideológica ante los sectores populares y estudiantiles. La indiferencia era condenada y toda tribuna debía ser aprovechada. No era raro, por eso, que en las presentaciones de algunos de los sikuris metropolitanos terminaran lanzando arengas y vivas a las luchas del pueblo y condenando a los gobiernos de turno. Siku y política unidos fueron el signo que marcó la época... (Acevedo 2012: 6).

Este carácter contestatario proviene principalmente del espacio universitario sanmarquino pues era el lugar preciso donde se podían generar las ideas sobre esta relación del sikuri con las posturas clasistas. En la actualidad la existencia de grupos de sikuris al interior de la UNMSM no ha dejado de estar ligada a proyectos políticos de izquierda o de sostener posturas ideológicas marxistas, aun cuando los otros tres o cuatro grupos que existen, salvo el CZSM, tienen poca regularidad en sus actividades y poca cantidad de integrantes. Sin embargo, se puede sentir su presencia en actividades, movilizaciones y protestas de reclamos estudiantiles y sociales.

Hacia la mitad de la década de los 2000 había pocos conjuntos de sikuris en la UNMSM y los que todavía se encontraban, como la A. C. Illariq y el CZSM, habían iniciado su proceso de des-ideologización, pero entonces también reaparecen grupos de extrema izquierda con disimulo, con existencia irregular, pocos integrantes pero marcadamente antigubernamentales (“antisistema” de acuerdo a la terminología de los años 80), y cuya presencia se nota principalmente en movilizaciones o protestas. Hacia el año 2007 conformaron o intentaron conformar una Coordinadora de Grupos de Sikuris de San Marcos, a la cual invitaron con mucho desgano al CZSM del que era público su carácter desideologizado y cercano a las instituciones universitarias (en este caso al Centro Universitario de Folklore - Centro Cultural de la UNMSM). Esta coordinadora se va a caracterizar por su postura también contestataria, despertando en

ciertos casos sospechas por su cercanía a proyectos de izquierda radical, como puede ser los rezagos de la organización Sendero Luminoso. En algún periódico local se pudo leer denuncias y acusaciones de este tipo. Y sus actividades han sido siempre contrarias a las autoridades y políticas universitarias como gubernamentales; en momentos festivos se les puede ver exclusivamente cuando algún gremio estudiantil o simpatizantes organizan tales actividades.

Esta “coordinadora” que aparece con la pretensión de agrupar y organizar a los conjuntos de sikuris de San Marcos, expresa un carácter “ochentista” de percepción y acción: 1) Expresa claramente su carácter anti gubernamental.- Solo participan en actividades artísticas o académicas estudiantiles de tendencias críticas como de los Centros Federados y otras organizaciones estudiantiles, en estas actividades se puede sentir sus discursos “críticos” al sistema o *statu quo* universitario y nacional. 2) Expresan ideas y discursos consabidamente marxistas.- Cada presentación va acompañada de mensajes contestatarios e inclusive con el uso de términos marxistas como la lucha de clases, el arte popular, etc.

Esta extinta “coordinadora” fue un último intento de “organizar a los conjuntos de sikuris en San Marcos en torno a un proyecto cultural de vanguardia”³³¹ al interior de la UNMSM. Sin embargo, es un “secreto a voces” que en el campus universitario existen todavía seguidores individuales o colectivos de la variada opción política marxista de los años 70 y 80, entre ellos del conocido PCP-SL. Aunque estos son los más temidos y vetados por el oficialismo universitario y por la mayoría universitaria, se ha sentido su presencia de vez en cuando y, como diera cuenta una versión periodística del 16 de junio de 2010 (diario Perú 21), estos grupos de sikuris al interior de la UNMSM también son distinguidos –al igual que los seguidores actuales del PCP-SL– en sus dos principales vertientes: “SL-Acuerdistas” y “SL-Proseguir”³³².

Con el veto público al accionar del PCP-SL es posible que sus continuadores tengan que recurrir a estrategias “asolapadas” mientras que las otras opciones marxistas sufren también la crisis de “popularidad” del marxismo y posiblemente a esto se deba que estas agrupaciones de sikuris no logren aglutinar mayor cantidad de integrantes, más si se presentan como pujantes continuadores de ciertas prácticas de los años 80. Frente a ellos “al otro lado de la vereda” se encuentra el CZSM que es el único que se mantiene bajo el discurso del cuestionado “arte por el arte”, o “arte sin ideología” que sería igual a “arte de la burguesía”. Más aún este conjunto se encuentra ligado desde hace más de una década al oficialismo universitario vía el Centro Universitario de Folklore y el Centro Cultural de la UNMSM, a los cuales pertenece. Fuera de estos entornos el movimiento metropolitano ideológicamente no presenta mayores discursos.

En otros interesantes ejemplos de esta relación, se encuentran los movimientos de sikuris urbanos que han aparecido en las últimas décadas en los países sureños de Chile y Argentina. En estos, si bien no es posible encontrar una conjunción de las ideologías de izquierda o marxistas

³³¹ Volante repartido con ocasión de presentarse por primera vez.

³³² Dice la nota periodística: “Informes de inteligencia policial revelan que en cinco centros de estudios públicos del país, además de San Marcos, hay presencia subversiva. Según informes de inteligencia policial, diversos organismos pro Sendero –de la línea “Proseguir” y de la línea “Solución política”– tienen presencia en cinco universidades públicas del país, además de San Marcos: la Cantuta, la UNI, la Universidad del Centro (Huancayo), la Universidad de Huacho y San Cristóbal de Huamanga. Y presenta el siguiente cuadro: De la línea proseguir: Institución Cultural Rímac Wayra, Círculo de Estudios Hatari Llacta, Comité Magisterial Germán Caro, Colectivo Los Amautas, Institución Cultural Zampoñas Taquimarka, Sikuris César Vallejo. De la Línea Ideológica Solución Política: Círculo de Estudios 8 de Enero, Institución Cultural José María Arguedas (sikuris), Centro de Investigación Qantu, Frente Democrático Estudiantil, Grupo Los Talibanes, Integración Estudiantil (Sikuris)”.

con los sikuris, sí se encuentran indefectiblemente ligados a protestas, luchas sociales, movilizaciones y reclamos que son casi cotidianos. Por ejemplo en Santiago de Chile se ha visto la participación de la Comunidad Lakitas “Por la Resistencia” en la Marcha por la Educación en noviembre de 2011³³³. En Argentina es aún más común ver en las diferentes movilizaciones y protestas a las bandas de sikuris: en la movilización por el respaldo a los derechos de los pueblos originarios que se realiza anualmente se ha visto siempre presente a la banda Ayllu Sartañani. Luego, apoyando las protestas en favor del “cese de la criminalización de la protesta social” en noviembre de 2011 se hizo presente Comunidad de Sicuris del Arco Iris, y otros. Los casos y ejemplos sobran en este sentido.

En la sugestiva figura 81 se ve al grupo Ayllu Sartañani en Argentina, iniciador también del movimiento sikuriano bonaerense, con un fondo con lemas y figuras alusivas a las más resaltantes figuras del marxismo en el mundo: el Che Guevara y Lenin. Según Fernando Barragán esta corresponde a una presentación en una de las peñas que han proliferado bastante este último lustro pero como negocios que usufructúan códigos andinos (como la música) y símbolos emblemáticos de la revolución comunista (como la figura del Che Guevara): “Me atrevo a sugerir que no hay ninguna relación del sikuri con la ideología izquierdista en el entramado de movimiento urbano-capitalino en Argentina.”³³⁴

En tanto, en Chile, Miguel Ángel Ibarra nos comenta que los actuales comparsas de lakitas en ciudades como Santiago y Valparaíso participan efectivamente de movimientos sociales vinculados a la demanda pública y a las marchas de protestas sociales, aunque tampoco, me dice, se les puede vincular militantemente a partidos de izquierda. Pero como podemos ver en el siguiente texto, los orígenes señalan una clara relación con las ideologías de izquierda:

La formación de las primeras comparsas de lakitas en Santiago es más bien reciente: 1985 y 1988 son los años de fundación de “Ajinacaicu” y “Manka Saya”. Si bien la práctica de lakitas responde a una tradición musical de profundos orígenes y relevancia en el contexto del denominado “norte grande” chileno, en la región metropolitana aparece hace menos de treinta años, hecho relacionado a distintos factores: procesos migratorios desde Arica e Iquique, posibilidades de acceso a dicha música (grabaciones, instrumentos, músicos con conocimientos), aceptación por parte de la audiencia local, entre otros. Con la aparición de ambas agrupaciones **se inicia la práctica de música sikuri en Santiago, la cual se desarrolla tanto en escenarios artísticos como en manifestaciones populares callejeras, comenzando su difusión dentro de espacios vinculados a la reivindicación de la naciente democracia** y las demandas de las culturas originarias. Un hecho relevante en este sentido resulta la participación de “Manka Saya” en la marcha del 12 de octubre de 1992, en el marco de una protesta por los 500 años del inicio de la opresión occidental y nacional sobre los pueblos originarios. En la ocasión el conjunto participó de un pasacalle por el cerro Huelén (Santa Lucía) y por calles del centro de la ciudad (Ibarra 2012: 8).

Hay que tener en cuenta que el origen de las comparsas de lakitas en Santiago se debe en gran medida a las peñas que acogieron músicos ariqueños e iquiqueños en los ochenta, en plena dictadura. Dos locales podemos nombrar en Santiago donde la música andina se mezcla con el aroma marxista y sabe a protesta social: la peña “Chile Ríe y Canta” y el “Café del Cerro”. Sobre el contexto que antecede a los orígenes del movimiento urbano en Santiago de Chile, nos da claras ideas de esta intrínseca relación ideológica:

³³³ Fuente: <http://www.taringa.net/posts/videos/>

³³⁴ Comunicación electrónica con Fernando Barragán desde Buenos Aires, Argentina.

El creciente ambiente de aceptación, inclusión y diversificación de los sonidos andinos-altiplánicos en el espacio musical santiaguino encontró un violento freno y represión a partir de un hecho que cambiaría la historia de Chile: el golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973. Músicos fueron exiliados y detenidos, Víctor Jara asesinado. Los sonidos andinos pasaban a ser señalados desde la oficialidad como algo ajeno, agregándose un componente extra: el vínculo de estos con la Unidad Popular, por lo cual pasaban a ser connotados de “subversivos”. “Nos dijeron la firme: que iban a ser duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folklore del norte no era chileno”. Pese a las prohibiciones sobre los instrumentos musicales andinos impulsadas en Chile durante la dictadura militar comandada por Augusto Pinochet (1973-1990), observamos en este período, el nacimiento de nuevos colectivos artísticos, los cuales comenzaron a emplear desde otras perspectivas estético-musicales dichos instrumentos. En el caso del conjunto “Barroco Andino”, la característica de “universal” otorgada a su repertorio (Bach, Haendel, Vivaldi tocado con siku, quena y charango) permitía sortear las restricciones del momento. Desde mediados de los setenta, los conjuntos de “música andina” comenzaron a difundir en Santiago problemáticas ligadas a la contingencia de las comunidades andinas presentes en el territorio chileno: migración, discriminación y marginalidad, usurpación de recursos naturales. También comenzó la adaptación de repertorio extraído de las comunidades andinas en combinación con diversos estilos y formas musicales latinoamericanas. Lo expuesto ha formado el “sello” de los conjuntos de música andina urbana santiaguina hasta el presente (Ibarra: 2012: 9).

En el Perú encontramos en la actualidad varios ejemplos donde se puede ver a desconocidos o improvisados conjuntos de sikuris apoyando movilizaciones, protestas y otros eventos a fines: en la jornada político cultural denominada “Lucha continental contra la criminalización de la protesta social” realizada por la Juventud de la Coordinadora Político Social el 2009, se programó la participación de los Sikuris del MNI.³³⁵ Las movilizaciones por la desaparición (asesinato) de los estudiantes de la Universidad La Cantuta, realizadas a lo largo de varios años, fueron acompañadas por grupos de sikuris. En la conmemoración por la muerte del dirigente Saúl Cantoral se programó la participación del grupo Sikuris 14 de Junio – Integración Estudiantil³³⁶. En las movilizaciones a favor de la inscripción en el Jurado Nacional de Elecciones del Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF) también se pudo ver a un grupo de sikuris el año 2012, también se pudieron ver a los sikuris en este mismo año en las manifestaciones en contra el proyecto minero CONGA. Todas estas organizaciones mencionadas y que han protagonizado marchas, protestas, etc., están ligadas a las ideas marxistas. Finalmente, en mayo de 2013 en una gran movilización por el fallecimiento del líder socialista Javier Diez Canseco, también se pudo ver a los sikuris que entonaban cánticos alusivos junto al himno marxista “La Internacional”. Los sikuris también se encuentran presentes cuando se recuerda a José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Arguedas, en sus aniversarios de vida o muerte.

³³⁵ El MNI (Movimiento de Nueva Izquierda). Fuente: <http://www.patriaroja.org.pe/index>.

³³⁶ Estas estuvieron organizados por la Coordinadora Contra la Impunidad y anunciaron la participación del grupo Sikuris 14 de Junio – Integración Estudiantil (Ver: <http://contraimpunidadperu.blogspot.com/>). Integración Estudiantil se auto define así: “... un movimiento estudiantil peruano de izquierda revolucionaria que tiene presencia política principalmente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Nacional del Callao” (Fuente: <http://es.wikipedia>).

8. NUEVAS CONCEPCIONES SOBRE EL “ESTILO”, IDENTIDADES MÚLTIPLES Y POLIFACÉTICOS.

Todas las tradiciones vivas están sometidas a una continua reinención de sí mismas. La diversidad cultural, al igual que la identidad cultural, estriba en la innovación, la creatividad y la receptividad a nuevas influencias.³³⁷

En el último concurso de sikuris Túpac Katari (Lima 2011), el Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM) se presentó una vez más con el estilo San Marcos en la modalidad de “un solo bombo” y obtuvo el segundo puesto por un desmerecimiento del jurado en el rubro de autenticidad frente a un conjunto de procedencia yungueña³³⁸. Dos puntos importantes: 1) Es posible que en estos años un conjunto metropolitano se presente con un “estilo propio” en un concurso que llegó a esencializar muchos aspectos del sikuri en los años 80, entre ellos “el estilo”. Sin embargo, hoy permite este “asalto a la tradición”. 2) Los conjuntos metropolitanos pueden competir directamente con los regionales, situación antes impensada. 3) Paradójica y contrariamente a los puntos anteriores, se sigue considerando al rubro de *originalidad* y *autenticidad* la variable determinante en los resultados finales. Inclusive más importante que la calificación musical misma, que en un concurso de música debería tener mayor preponderancia. Entonces cómo es posible que un conjunto que imita al otro pueda ganar en *autenticidad* que siempre se ha entendido como la mayor aproximación a lo autóctono.

Partamos de una realidad concreta: en tan solo tres décadas se pasó de la negación a los conjuntos limeños de participar en los concursos Túpac Katari y del integrante metropolitano a tocar en un grupo regional (en este concurso), a un concurso donde no solo la presencia metropolitana es importante, sino que compiten además con los grupos regionales y altiplánicos, presentando masivamente composiciones propias e inclusive con un estilo propio de manera explícita y recurrente. La primera respuesta que se nos ocurre es que todo evento que conlleva competencia y diferenciación, genera cambios inmediatos indefectiblemente. En este caso tenemos que considerar las tres décadas de desarrollo de los conjuntos metropolitanos junto a los cambios profundos en nuestras sociedades de fines de siglo. Estos cambios influyen determinantemente en las dinámicas del sikuri en Lima que deben ser comprendidas desde la posibilidad y derecho de la juventud (urbana-andina) limeña de intervenir en áreas de su propia cultura. Los sikuris limeños forman parte de la cultura andina, por lo que es posible (y necesario) su participación activa en el devenir de la historia, proponiendo, discutiendo, provocando, aportando, etc. Más aún conscientes que la flauta de Pan es una herencia pan-andina (no exclusivamente aymara). Entonces debemos pensar que tan solo estamos asistiendo a una reconfiguración cultural y artística para nada novedoso en nuestra sociedad.

El inicio.- En la cotidiana concepción, el estilo es la variante que existe dentro de cada modalidad determinada básicamente por el aspecto musical (ritmo, fuerza, cadencia, velocidad, figuras musicales, inicios, terminaciones, melodías, repertorio, etc.), también en los vestuarios y algunas veces en lo instrumental. Para el movimiento metropolitano lograr obtener el estilo deseado no es sino lograr la mejor imitación del patrón o modelo altiplánico escogido. Thomas

³³⁷ Informe Mundial de la UNESCO: *La diversidad cultural y el diálogo intercultural*. 2010.

³³⁸ Resultados oficiales emitidos por la AJP, responsable de la organización del concurso.

Turino utilizó el término “marcas musicales” para referirse a los estilos que diferenciaban a uno y otro grupo en Conima (Puno), enfatizando el carácter dinámico de aquellos (Turino 1993a). Teniendo en cuenta que todo grupo de sikuri sufre generalmente renovación constante de integrantes, guías o directores musicales y la competencia no está desligada de sus ámbitos de participación, es de comprender que el estilo es un aspecto difícil de esquematizar en términos absolutos. Por ello, simbólicamente, el estilo se puede definir como ese ámbito subjetivo individual que al sumar caracteres análogos hace que una colectividad se personifique de manera particular en el momento dado, es entonces cuando “el estilo” toma forma. Es por tanto un tema propiamente de identidad y he ahí la dificultad y su complicado trato. Sin embargo existe como existe la identidad, como una expresión involuntaria, para nada forzada ni pensada o esquematizada, nacida de la participación conexas entre individuos que se identifican, se reconocen, conviven y se expresan colectivamente. Por ello el año 1994 en Ilave, cuando empezamos nuestras entrevistas preguntando en qué consistía el estilo Ilave, no fuimos obviamente comprendidos. Entonces don Primitivo Butrón (integrante de la Motorizada), tratando de entender qué buscábamos, nos ayudó: “Es que lo que ustedes llaman estilo para nosotros es un sentimiento”. Entonces no reparamos en lo sencillo y profundo de su respuesta hasta muchos años después.

Pero si Lima depende de Puno o copia a Puno en cuanto a los estilos, qué pasa cuando Puno se moviliza álgidamente y transforma sus estilos como lo viene haciendo desde los años 80 producto de procesos como la ampliación de la “racionalidad urbana”, la participación masiva de las juventudes en los conjuntos, el boom de los concursos y festivales, entre otros. Conllevando inclusive a la multiplicación de los estilos casi en función de la misma cantidad de conjuntos existentes. Así, si antes se podía ubicar un estilo Ilave, hoy en día es necesario diferenciar de qué tipo de estilo Ilave se habla, es decir, de qué grupo se habla. Existe una tendencia a personalizar o individualizar (“grupalar”) los estilos³³⁹. Justamente lo sucedido con el estilo Ilave y los conjuntos metropolitanos nos permitirá avanzar en el tema.

8.1. El estilo en los conjuntos metropolitanos, el esencialismo formal

Los conjuntos metropolitanos de los 80, al enaltecer, cosificar, “tradicionalizar” y “milenarizar” los caracteres del sikuri, le otorgaron al “estilo” un poder casi sobrenatural, le dieron el poder legitimador del sikuri en sí, construyendo una falacia ideológica: solo la recuperación de lo original y auténtico legitima el producto cultural. El poder que en los años 80 se le dio a la tradición y a “lo andino” repercutirá en las tediosas discusiones sobre el principio dinámico de la identidad (del estilo) y en las fantásticas críticas al carácter maleable y recreativo de los elementos de la cultura. Esto es lo que llamamos puro y rudo esencialismo.

Paradójicamente los conjuntos metropolitanos más esencialistas de los años 80, que desarrollaban las ideas más extremas sobre la necesidad de mantener la “originalidad y autenticidad del sikuri” fueron los primeros en crear un estilo diferente en Lima, en especial los

³³⁹ En el Altiplano ya se puede escuchar hablar sin mucha incomodidad del estilo Melodías de Ilave, del estilo Qhantati Ururi, Mañazo, Lacustre, 8 de diciembre de Lampa, etc. Y en Lima, el estilo San Marcos (del CZSM), nacido en una circunstancial competencia con los conjuntos altiplánicos; si bien ha desarrollado polémica, ya se encuentra posicionado en el medio.

conjuntos de sikumoreños, que empezaron a buscar la esencia del “estilo Ilave”. En esta búsqueda por encontrar “lo auténtico” terminaron por elaborar una versión propia del estilo Ilave. Los conjuntos metropolitanos que escogieron este estilo para realizarse en los años 80 y 90 definieron las características de este sobre la base del conocimiento empírico que adquirieron durante sus viajes al mismo poblado de Ilave (Puno); de esta manera: pausado (es decir más lento de lo “normal”); “vibrado” (de las zampoñas al ser ejecutadas, más aun notoriamente en ciertas “paradas”); el inicio de la fuga rápido y fuerte, la fuga rápida (más de lo normal), y el final “seco”, es decir, abrupto, fuerte y sin ninguna prolongación de sonidos; entre otras marcas más subjetivas y complicadas a veces de ser descritas por ellos mismos (por ejemplo el movimiento corporal, los pasos, la fuerza, el “sentir”)³⁴⁰.

En primer lugar, encontramos un máxime problema en cuanto intentan poner en práctica lo concebido como “el estilo Ilave”; es decir, al interpretar cada concepto construido. Sucede que lo comprendido como un ritmo pausado o lento se hace complicado en la medida en que los huayños de este estilo no se hallan transcritos en partituras que lleven definidas el *tempo*, entonces queda a libertad de los integrantes o el guía interpretar el concepto de “pausado” que para un guía puede ser mucho y para el otro poco. Otro caso común es lo concerniente a lo del “vibrado”, este es sin duda un ejemplo de cómo los grupos metropolitanos al esquematizar o teorizar los elementos o marcas musicales que forman el estilo, “inventan” nuevas marcas. Contrastado en Puno, damos cuenta de que los ilaveños no vibran adrede al momento de tocar, sino —si es que esto sucede— posiblemente sea por efecto de la fuerza con que se toca, aunque básicamente se trata al parecer de un “estilo personal” de tocar el instrumento de algún o algunos integrantes. También hemos visto que los tipos de *repiques* muy pocas veces son conscientes y especialmente encargados, son mayormente creativos y libres. Igual sucede con los finales de los huayños, el *tempo* y fuerza de las *entradas* de los huayños, las formas y tipos de repiques, etc.

Los conjuntos de zampoñadas ilaveñas no son grupos musicales estables donde las marcas musicales estén encargadas conscientemente a cada ejecutante con el fin de mantener “el estilo”. Los integrantes que iban un año o años después a Ilave venían con referencias distintas, algunas veces incluso traían como “material” repertorios ya existentes pero en versiones mucho más o sutilmente diferentes, que desataban largas discusiones. Pero algunas marcas musicales los sikuris metropolitanos ya las han esquematizado, buscando inclusive hacerlas perennes. Durante sus ensayos buscan “exagerar” estas marcas musicales con el afán de buscar la fidelidad, la “idoneidad” musical que, por supuesto, son difíciles de lograr y no hacen sino ensanchar las discrepancias entre los grupos que tocan el estilo Ilave, siempre en la búsqueda de ser un grupo más fiel que el otro.

Entonces, desde una óptica histórica, en este proceso de exaltada búsqueda de la esencia ilaveña han terminado creando un nuevo estilo al que llamaremos “Ilave-limeño”. Se trata de un producto propio muy bueno y de gran calidad e involuntario y espontáneo como tiene que ser el estilo, la identidad. Esto no solo nos explica la imposibilidad de representarse en identidades ajenas, sino que permite ver las grandes potencialidades del movimiento metropolitano en la creación y recreación del estilo. Proceso este último que han criticado y negado reiteradamente. Como vemos, en este peculiar proceso encontramos una negación de su propia postulación, de la

³⁴⁰ Tengamos en cuenta que los guías o directores musicales de estos grupos no tienen formación académica musical, por ello normalmente utilizan y fuerzan términos en busca de conceptualizar o explicar una idea.

posibilidad de la aprehensión del estilo Ilave en otro contexto y con otros integrantes, y nos convence por otro lado de la exposición del estilo como una categoría supeditada a los modelos de identidad, a los sentidos de pertenencia, a la cultura. Thomas Turino coincidentemente también señala que el conjunto que habían formado los migrantes conimeños en Lima, el Centro Social Conima, fue fiel imitador hasta el mínimo detalle del estilo del Qhantati Ururi del mismo Conima. Pero en este proceso terminó teniendo una propia particularidad a la cual podemos llamar sin duda “nuevo estilo”; esto no se evidenció sino hasta su visita a Conima, estando ya frente al Qhantati Ururi: “Respecto a la manera de tocar del grupo, el consenso general en Conima era que el Centro Social había desarrollado su estilo único (...) Desafortunadamente la gente en Conima era más indecisa que lo usual para explicar qué es lo que hacía distinto al estilo del Centro Social. La respuesta usual fue simplemente que ‘ellos tenían una manera diferente de tocar’”. (Turino 1993b: 208)

8.2. Des-esencializando en el sikuri

Los menos esencialistas en este sentido son los conjuntos altiplánicos que siempre han mostrado avidez por renovarse y enriquecerse artísticamente. El conjunto Motorizada de Ilave, por ejemplo, para los años 90, no era un grupo impermutable cuyos integrantes ostentaban las marcas musicales o el estilo con persistencia. Al contrario, sus integrantes se reunían recién en vísperas de fiesta y recibían a todos aquellos que deseaban integrarse (visitantes, aprendices, jóvenes, adultos, niños, etc.) e inclusive contrataban sikuris de otros pueblos para mejorar su presentación. Entonces si bien se llegaba a conformar una colectividad identificable, no es difícil pensar que cada grupo porta una forma personal de ejecución (más aún si damos por cierto que el estilo “vive” dentro de cada uno) y que en pleno desarrollo artístico pueden acuñar el “estilo personal” que deviene posiblemente del aprendizaje y vivencia de los integrantes en otros grupos³⁴¹. Así, el grupo sería un conglomerado de experiencias y “estilos personales” que no tan efectivamente los guías del año lograrán controlar, más bien esperan ser seguidos en el repertorio y las marcas musicales que estos “expresen” espontáneamente y son receptivos a los aportes que hagan los demás. A esto se suma la participación de integrantes de conjuntos limeños, quienes siempre han sido muy bien recepcionados y considerados como buenos ejecutantes y conocedores del sikuri en genera; más de una vez hemos visto cómo muchos ilaveños elogiaban la ejecución del visitante limeño y solían guiarse o seguir a estos.

Pero para los años 2000 la movilidad musical del Altiplano hizo que algunos conjuntos metropolitanos produjeran un cambio en su dinámica musical y en el estilo que se escogía. Los novedosos conjuntos de un solo bombo altiplánicos como Melodías de Ilave y Zampoñistas Lacustre de la ciudad de Puno, fueron seguidos con interés por los novedosos arreglos musicales que realizaban en desmedro de los conjuntos tradicionales que además entraban en crisis (como Motorizada). Entonces la agrupación metropolitana Expresión Juvenil recogió con efusividad el “estilo Melodías” e, imitándolo, se presentó en los concursos Túpac Katari en los años 2000 bajo

³⁴¹ Este caso lo narramos de acuerdo a nuestras conversaciones con el director del conjunto Motorizada de Ilave de entonces, el desaparecido maestro Plácido Maquera.

la dirección del mismo director y músico del conjunto Melodías de Ilave, Sr. Augusto Sánchez. Entonces las distancias entre Lima y Puno se habían acortado completamente.

Otro claro ejemplo de este carácter des-esencializador de los conjuntos altiplánicos sucedió el año 2006 cuando el CZSM y Motorizada de Ilave se unieron para tocar juntos en el concurso de la Virgen de la Candelaria en Puno, presentándose con el estilo San Marcos. Pero el mayor suceso puntual sería la participación del CZSM en el concurso de la Virgen de la Candelaria en el año 2005 con un propio estilo, ganando en la primera fase el concurso de sikuris más grande del Perú, y quedando en segundo lugar a nivel general en la modalidad de un solo bombo. El estilo San Marcos, entonces, había sido comprendido desde la concepción de autenticidad y originalidad manejada en este concurso altiplánico, es decir el ser *propio*, auténtico, diferente a los demás. En cambio en Lima, la AJP sigue considerando auténtico u original al que más se acerca a los que ya existen en Puno.

8.3. El estilo metropolitano en los actuales conjuntos

Paradójicamente es posible que el punto de partida de este proceso de reconstitución de la concepción del estilo y que terminaría reformulando los esquemas esencialistas de los años 70 y 80, es justamente esta presión que tuvieron los grupos de Lima para diferenciarse del movimiento migrante (regional) portadora de “lo original”, de la esencia altiplánica. Para ello recordemos que hacia finales de los 70 e inicios de los años 80, el concurso Túpaq Katari solo permitía la participación de conjuntos regionales y se llegaba al extremo de revisar las Libretas Electorales (DNI) a los integrantes para certificar su relación de parentesco. Más tarde (a mediados de los 80) se permitiría el ingreso de estos conjuntos pero en condición de exhibición, en el preámbulo del concurso, como una suerte de premio consuelo. Hacia los años 90, el crecimiento metropolitano presionó para que se instaure dos categorías de participación muy obvias: Metropolitanos (universitarios) y Regionales, pero ello continuaba negando la posibilidad de competencia entre estos movimientos bajo una lógica simple: ¿Cómo podían competir conjuntos imitadores e imitados? ¿Auténticos e ilegítimos? Entonces se continuaba subliminalmente subordinando a los conjuntos limeños. Para los años 2000, la crisis de los conjuntos regionales o su desgano participativo causó no solo el que desaparezcán estas categorías, sino también empezaron a llegar conjuntos e integrantes desde el mismo Altiplano y la competencia era, por lo menos en lo formal, “todos contra todos”. En este sentido, era un absurdo creer que un conjunto compita con el otro o con los otros imitándolos; es decir, los limeños “intentando encontrar la originalidad y la autenticidad” frente a los “conjuntos originales y auténticos”. En este contexto la aparición de composiciones propias y luego la necesidad de marcas musicales distintivas (estilos), se hacen lógicas.

En el caso del CZSM hay una explicación mayor: es el primer conjunto limeño y además el único metropolitano que no ha dejado nunca (en estos 35 años de existencia) de tener actividades de manera regular, y ha sido el primer y único de la modalidad de un solo bombo que asistió por dos años consecutivos a la festividad Virgen de la Candelaria en calidad de concursante con todos los derechos e igualdad de condiciones que los conjuntos altiplánicos. En estas circunstancias

nace el estilo San Marcos, prácticamente como producto de los nuevos procesos culturales y sikurianos en Puno como en Lima, empujado indirectamente por los concursos Túpaq Katari, el concurso Nacional y el concurso de la Virgen de la Candelaria. Se forma bajo estos presupuestos: 1) La homogeneidad de relaciones, interacción y concursos entre los tres movimientos de sikuris (altiplánicos, regionales y metropolitanos), exige que ninguna imite a la otra. 2) El CZSM es una agrupación urbana limeña (metropolitana) que además de realizar esporádicamente actividades de representación y difusión de las diversas manifestaciones del siku, es principal y conscientemente un conjunto de sikuris en sí mismo, con una propia forma de expresarse (no *imita*, sino *es*). 3) El estilo no es obra o invención “consciente”, es resultado de la vivencia, de la espontánea expresión coadyuvada por el conocimiento teórico y práctico de sus integrantes. En este sentido en el caso del CZSM los más de 10 años de práctica de un estilo San Marcos, lo legitima profundamente.

8.4. Antecedentes de los nuevos estilos, el caso de la A. C. 24 de Junio

Hacia finales de los años 90, la A. C. 24 de Junio es posiblemente la primera agrupación que lanza la idea de un “estilo” propio de los conjuntos que hasta entonces se denominaban y diferenciaban claramente como metropolitanos. Sabiéndose un conjunto limeño, en un contexto noventista crítico ya explicado, son los primeros y únicos que de manera pensada, organiza ideas de lo que podría ser un “nuevo estilo” que nace justamente de las nuevas experiencias musicales que empezaron a realizar a partir del contacto con la agrupación Melodías de Ilave que ya había iniciado una “revolución musical con la zampoñada” en Puno, incluyendo experiencias polifónicas y arreglos musicales novedosos. Gracias a una entrevista y luego un conversatorio organizado por el autor de este trabajo, los directivos de 24 de Junio desarrollaron mejor sus ideas y las publicaron en un pequeño boletín, el cual reproduzco por lo importante del testimonio:³⁴²

El punto de partida que nos gustaría dejar en claro es que somos artistas populares, sin fines de lucro y no profesionales, por lo que todo lo que hoy podamos decir es en base a nuestra experiencia práctica. También queremos manifestar que nos fue difícil percibir los cambios que progresivamente se dieron en nosotros, pero motivados tal vez en sistematizar y exponer lo que muchos consideran “aportes”, nos hizo reflexionar y ahora trataremos de resumir nuestros 11 años de trabajo práctico.

Llegamos a determinar nuestro rol como artistas intérpretes, considerando el desarrollo tecnológico de la modernidad, fomentando la creatividad y actuando con plasticidad para elevar toda interpretación hacia la calidad, haciéndola más agradable, digerible, variada y accesible a la niñez y juventud, por cierto, sin renunciar a nuestros principios fundamentales, ni alterar la esencia de la “Zampoñada” o el “Sikuri” en su dualidad, colectividad, masividad y desplazamiento coreográfico, heredados de nuestra cultura ancestral:

Manejo de voces.- Lo importante no es incluir voces en el trabajo de un tema sino el matiz que podamos desarrollar, es decir, en qué momentos debería entrar una voz diferente; este es un concepto netamente subjetivo auditivo en función de contrastar las voces, haciéndolas más agradables.

Contrapunto.- En el sikuri no es una innovación, ya que conocemos de grupos que lo usan en la zampoñada, de lo que se trata es de crear la melodía paralela o alterna que contraste lo mejor posible, realizando el mensaje de la “obra creada”. Ejemplo, si el tema es alegre, la otra melodía en contrapunto que proponemos, a pesar de que sólo se incluye en partes, debe realzar el sentimiento de alegría que sugiere el tema.

³⁴² Revista Cultural Inti Raymi, 3era Edición Julio 1996 de la A.C. 24 de Junio. El artículo que no tiene autor específico fue titulado “*Aportes en el desarrollo instrumental y musical del siku. Propuesta de la A.C. 24 de Junio*” desarrollada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Innovación coreográfica.- Era necesario adaptarnos a diversos escenarios, creando coreografías diferentes, enmarcadas en la concepción de músicos danzantes. En nuestro grupo existen coreografías donde no hay guías, cada uno realiza desplazamientos diferentes, enmarcados en un orden general.

Variedad en ritmos musicales.- Para tener mayor aceptación en la juventud, fue necesario variar nuestros ritmos musicales, considerando los aspectos históricos de originalidad de cada ritmo y modalidad; es decir, tocar una diablada en zampoñada no es algo nuevo, ni mucho menos la morenada y la tuntuna u otros estilos del Sikuri del Altiplano, estilos que supimos combinar haciendo una mixtura en la zampoñada, que tuvo gran aceptación en nuestro medio, a pesar de la contraposición de algunos que se muestran reacios al cambio en la zampoñada.

Nombramiento de director musical.- Para ser más precisos en el desarrollo musical, en contraposición con los tradicionales guías, el director musical determina el inicio, arreglos, cambios de ritmo y final de una canción.

Incorporación de nuevos instrumentos.- Fue necesario comprar zampoñas afinadas con mayor exactitud, muy semejantes a los cortes originales, por ejemplo el “corte 30” se asemeja a la afinación de RE#, que es la que usualmente tocamos. Además de incorporar instrumentos de percusión modernos y de mayor calidad, como la tarola modelo Picool.

Zampoñas cromáticas.- Presentamos nuestros nuevos instrumentos “las zampoñas cromáticas”, que hicimos construir según nuestra necesidad, son nuestras cañas originales, el arca y el ira que además de tener algunos adicionales para los extremos, tienen los semitonos o sostenidos en su parte superior, obviando necesariamente los “resonadores”.

Estilo musical propio, temas inéditos.- La producción y creatividad también se manifestaron en temas musicales originales e inéditos; es así que todos estos cambios fueron afirmando nuestra identidad y estilo musical, que para muchos es aún difícil de entender.

En estos puntos precisos basamos nuestro avance en la zampoñada que, por supuesto, no se detiene, ya que nos proyectamos hacia el futuro, y aunque existan obstáculos, en los próximos años nos plantearemos cosas novedosas en función siempre del desarrollo de nuestra auténtica cultura nacional. Cambios como: A) Incorporación de trabajo coral en la zampoñada, necesidad que puede apreciarse al escuchar a nuestros cantantes, sería esta una salida para hacer más agradables las voces al oído del público. B) Implementación de amplificadores y micrófonos inalámbricos, que permitan un mejor trabajo en sonido y coreografía en función de escenarios multitudinarios. C) Dominio de escenario y capacidad plástica de llegar a todos. D) Incorporación de instrumentos nuevos lo la lira, entre otros.

Estas ideas, que consideramos muy bien estructuradas para su momento y para el movimiento metropolitano noventista, no han tenido sin embargo continuidad ni repercusión masiva. Pero esta agrupación puso en práctica estas concepciones hasta mediados de los años 2000 y aún se puede percibir los rezagos de tales ideas. Sus dos producciones musicales (2003 y 2006) son claras evidencias del trabajo musical particular, propio, y aunque no se exprese bajo los términos de “nuevo estilo” sí enmarcan muy bien sus propuestas o desarrollos musicales: “Siguiendo la línea de nuestra propuesta musical en cuanto a interpretar colectivamente la zampoñada de una manera orquestada, en fusionar modalidades y ritmos, utilizando otros instrumentos de vientos y efectos de sonidos pero sin perder la cadencia, el mensaje, ni la esencia de nuestras raíces” (Cd “Sembrando vivencias”, 2006).

8.5. El estilo en el CZSM de los años 2000

El CZSM es un claro ejemplo de la expresión cultural de las instituciones, es la misma agrupación por definición de identidad y la conjunción de la historia pero es a la vez “otro” conjunto cada cierta época. Podemos así encontrar por lo menos una veintena de conjuntos a lo

largo de los 33 años que tiene este conjunto. Pero posiblemente en los años 2000 configura con claridad su “nueva identidad” cuando inicia un proyecto particular en el tema del estilo. Veamos: desde los finales de los años 90, inicia con mucha dedicación el estudio y difusión de otras variantes del sikuri (Taquile, ayarachi, chiriguano, soldado palla palla, etc.) y también incursiona en la práctica de nuevos géneros musicales altiplánicos (diablada, caporales, taquiraris, etc.), además se incentiva el conocimiento básico de la teoría musical (y la exploración del siku cromático) y principalmente se alienta la creación musical. Los resultados de estas nuevas experiencias se presentan por primera vez en algunos viajes de difusión, como los realizados a Quito (Ecuador) y Huancayo (Junín) durante el año 2001 (una cullahua, un caporal y un huayño propio “orquestado” a dos voces). En el concurso Túpaq Katari de ese año y del 2003, se presentó este huayño llamado Incipiente, bajo el disfraz de “captación” y acomodándose a un estilo y autor altiplánicos por las exigencias concursales, donde obtuvo el primer puesto. En el año 2004 la Federación de Folklore y Cultura de Puno realiza el I Concurso Nacional de Sikuris en Lima, con una concepción distinta de los rubros originalidad y autenticidad; esto permite presentar más libremente el trabajo sanmarquino. Los años siguientes (2005 y 2006) esta propuesta ya más madura fue presentada en Puno y, si bien coincidía con los nuevos cánones ya practicados en esas tierras (por conjuntos como Melodías, Lacustre y HujMaya, por ejemplo), es distinguida e identificada como “propia de un conjunto que venía de Lima”. Entonces las marcas musicales que pautaron al estilo San Marcos fueron: 1) Orquestación musical basada en sus tres voces o tres cortes (chilis, maltas y sanjas armonizan al tocar en ciertos momentos melodías diferentes); 2) Diálogos entre cortes (en ciertos momentos dejaban de tocar uno de estos tres “cortes” para regresar con fuerza en otros momentos) y altibajos de volumen en sus ejecuciones; 3) Resolución del cuerpo de chilis en la medida en que iban en una formación especial y eran ejecutados exclusivamente por mujeres; 4) Composiciones elocuentemente diferentes, propias; 5) Tipos de repiques; 6) Forma de ingreso a la fuga (precedido de un silencio absoluto) y, para usar los “términos correctos”: 7) Un “sentimiento” y un “sabor” distintos.

Algunos de estos caracteres o marcas musicales pueden ya existir o ser practicados por otros grupos, eso no determina el estilo sino que lo que otorga vida y sentido al estilo es cómo se expresan estas marcas musicales, no tanto que sean radicalmente nuevas. Por ello la coherencia que explica el estilo sanmarquino es que lo tocado por el CZSM en el concurso 2011 ó en el 2009 ó 2007 no es idéntico al grabado y tocado por este mismo conjunto el año 2005, pero aun así se puede identificar y nadie discute que es o sigue siendo el estilo San Marcos. Al igual que Motorizada tampoco tocaba igual cada año de presentación sus propios temas, más aún los grabados por sus generaciones pasadas, pero se podía sentir que se trataba del “mismo estilo”. Es que el estilo es identidad y sentimiento que se mueve, renueva; tiene pertenencia, por ello es inalienable, inimitable y principalmente involuntario, pero a la vez perceptible; por ello es identificable. Thomas Turino (1993) también se refiere a los límites de la imitación, límites que determinan justamente la línea divisoria entre lo que es y lo que se intenta representar, donde la distinción más importante entre el imitador y el imitado es la fluidez, la improvisación, la espontaneidad. Aspectos que serán pues imposible de ser “capturados” o imitados: “Ciertamente, la chispa creativa que genera la improvisación y la variación simultánea es difícil de capturar a través de la imitación.” (p. 214) La diferencia es vital entre los creadores de una tradición que tiene la posibilidad de tomar una actitud más libre y menos consciente hacia la música que ellos tocan.

Esto tiene más sentido si revisamos la experiencia del “estilo Conima” que es, de acuerdo a lo visto a lo largo del libro, el estilo más tocado, más imitado, por los grupos metropolitanos, regionales y altiplánicos, especialmente por la AJP y sus diferentes bases. Thomas Turino responsabiliza a Natalio Calderón como el iniciador, formador (o “reformador estructural”) del conjunto Qhantati Ururi de Conima, el que le habría impregnado una nueva estructura musical, un nuevo estilo con una inclusión novedosa de voces de cuartas por ejemplo. Además habría impulsado un nuevo carácter al conjunto desprendiéndolo de su ámbito ritual y perfilándolo como una orquesta de animación festiva bajo la aceptación de contratos para actuar. También le habría añadido el “carácter cultural” de difusión, por lo que viajaron a Lima el año de 1939, y también como una expresión de identidad ligada muchas veces a las reivindicaciones sociales. Sin duda, su experiencia como músico mestizo, su origen misti, su poder gamonal y sus inclinaciones por las ideas indigenistas y marxistas, tienen que ver en esta construcción.³⁴³

Es también probable que la aceptación de Qhantati por parte de las audiencias afuera de Conima –incluyendo a los vecinos de Huancané y gente en centros urbanos– se haya dado gracias al hecho de que el estilo de ejecución fue formado por concepciones mestizas de ejecuciones refinadas así como el empaquetamiento folclórico (...) Natalio era un arpista que solía tocar a dueto con un organista de una iglesia. Inspirado por el sonido del órgano y basado en su conocimiento de armonía por la ejecución del arpa, él pensó en poner las voces octavín o bajo, a una tercera por debajo de las voces llevando la melodía principal (el suli, malta y sanja) para que un conjunto sikuri “sonara como órgano”. Bajo la dirección de Natalio, Mariano Villasante, el hombre que “cortó” las flautas de pan de Qhantati, comenzó a hacer el estilo de tropa con nueve voces en terceras paralelas. Algunos relatan que Villasante fue un colaborador activo en esta innovación (Turino 1993b: 135).

Entonces el “estilo conimeño” como lo conocemos en la actualidad, es un producto rural pero moderno del siglo XX y, sobre todo, es una expresión misti. Pero para los años 80 llega como una expresión vívida de la tradición milenaria, convirtiéndose en el auténtico estilo conimeño: “A pesar de que la tropa con nueve voces es relativamente reciente, la gente en todo el distrito lo considera como el estilo ‘tradicional’ conimeño”, nos dice Turino (1993b: 220). Pero este investigador deja al descubierto que tal proceso de cambio habría afectado aspectos objetivos como los géneros (o ritmos) musicales que se tocaban y cómo se presentaban:

La práctica actual de alternar lentos con ligeros para danzas sociales en Conima, dentro de lo que es actualmente conceptualizada como la tradición sikuri, puede ser de origen más reciente. El género ligero (con bombos) puede simplemente haber sido una adaptación de la música choclo ejecutada durante la fiesta de Pascua. Esto explicaría por qué las mismas tonadas se usan para ambos estilos de ejecución, y por qué el festival de Pascua es la ocasión principal para la composición de ligeros (...) Es posible que el número de géneros considerados como parte de la tradición sikuri, se haya expandido en años recientes (p 231).

³⁴³ Según Tomás Turino entre los personajes de este periodo se encuentran Natalio Calderón Fuentes, Waldo Calderón Pacoricona, Mariano Villasante y los miembros de la familia Calderón, como Filiberto Calderón Villasante. Sobre estos se dice que provienen de una familia de mistis que detentaban el poder en Conima, lo cual les permitió organizar y dirigir el conjunto. Por su lado Jorge Cotrina infiere que Natalio Calderón era un abusivo misti y casi no se le otorga ningún crédito sobre el crecimiento del conjunto Qhantati Ururi a diferencia de Filiberto Calderón a quien le otorgan la mayor parte de créditos siendo este un hijo extra matrimonial: “...nace en Conima (...) concebido por una relación extramatrimonial de Natalio con su criada contratada para servirle, que al momento de quedar embarazada contaba con tan sólo quince años.” (Cotrina s/f: 332).

En el caso de Conima es muy explícita la experiencia de Thomas Turino, quien describe los esfuerzos de los grupos conimeños en Lima, en especial del Centro Social Conima, por captar y aprehender el estilo del Qhantati Ururi al que consideran el “original”, al punto que se niegan a realizar algún cambio y más aún a componer temas propios en pro de “sonar como Qhantati”. Pero finalmente, en un encuentro, en el pueblo de Conima, hacia 1985, entre el Centro Social Conima y el mismo Qhantati Ururi se descubrieron que sus “toques” eran o sonaban diferentes:

La gente de los ayllus consideraron a los miembros del Centro Social –“los limeños”– ser extraños en el contexto de Conima (...) Mientras los miembros de Qhantati consideraron a los residentes (del Centro Social Conima de Lima) ser extraños en Conima, ellos eran claramente percibidos como extraños con relación a los grupos de sikuris no conimeños en Lima (p. 248). En esta reunión, talvez más que en cualquier otro momento del que duró la visita de los residentes, se notaron con claridad las principales diferencias en estilo social y en orientación ideológica que había entre los miembros del Centro Social y la gente más vieja de los ayllus. (p. 242).

Entonces queda muy claro que las supuestas “milenarias herencias”, en el caso de los estilos, no son sino exageraciones teóricas sobre una práctica que es por naturaleza construida en el momento dado e imposible de perpetuarla, por ello hemos reclamado la posibilidad de que los conjuntos metropolitanos puedan o deban trazar nuevos momentos musicales de manera consciente ya que efectivamente, como ya lo hemos dicho, la resultante de la imitación musical o la búsqueda del estilo en los metropolitanos termina construyendo un nuevo estilo. Citemos a un integrante del CZSM que recientemente (el año 2012) participó en la festividad de “Tata Pancho” en Yunguyo, Puno, a donde asistió con muchas ganas de conocer más sobre el espinoso tema de los estilos. A su regreso de Yunguyo nos comentó muy sorprendido que los conjuntos metropolitanos que dicen tocar el estilo Yunguyo no se acercaban en lo más mínimo a lo que él había escuchado en Yunguyo. Es decir, para él ni el conjunto metropolitano Illariq (que dice tocar el estilo Yunguyo con propiedad), ni el conjunto regional 10 de Octubre de Lima (que se suponen continuidad), tocaban igual al “original” conjunto 10 de octubre de Yunguyo.

9. NUEVAS RELACIONES DE PODER, CONTROL Y “PROPIEDAD” EN LOS CONJUNTOS METROPOLITANOS

Es consabido que los conjuntos metropolitanos que aparecen en los años 80 no son propiedad de nadie, sino del colectivo. Por ello en su mayoría se autodenominan “asociación” aunque nunca hicieran el trámite legal para ser tal, primaba entonces la idea de la “pertenencia o propiedad colectiva” y de pasada asumían un modelo de estructuración de las organizaciones populares de entonces. La idea de la “propiedad privada” que iba de la mano con el concepto de “individualismo” era poco menos que aterradora, y la exacerbación del concepto del “colectivismo” cruzaba todas las esferas de la vida, personal y social. Pero desde los años 90 aparecen conjuntos cuya pertenencia se distingue claramente aunque no sea formal o no se legalice, y muchos de los conjuntos de los 80 también terminan en manos de algún o algunos integrantes. Entonces la pertenencia de los conjuntos se determina por fundación consciente y deliberada o por la permanencia de líderes históricos. Esto es un nuevo tipo de control y poder del

conjunto, un nuevo patrón de gobierno, dirección y control de los conjuntos basados en la “propiedad” en uno o más integrantes, sea esta por derecho consuetudinario o por legitimidad de fundación. Explorando el tema, hemos encontrado que este suceso que se hace muy evidente en los años 2000, tiene sus orígenes en la crisis de los 90 cuando la deserción de integrantes ocasionara una menor práctica democrática en las elecciones de cuadros directivos y otras responsabilidades directrices, lo que terminó recayendo en pocas manos, las que posteriormente reclaman la “paternidad” del conjunto. Mientras que los conjuntos nacientes en estas épocas vienen ya definidas sus “paternidades”, apuntando a un patrón muy regular –y muchas veces necesario–, de los conjuntos de música y danza urbanos: el propietario del grupo y casi nula práctica de propiedad colectiva. Por lo tanto nos hemos encontrado que muchas agrupaciones que se autodenominan “Asociación Cultural” son meramente nominales pues no tienen la legalidad del caso (inscripción en Registros Públicos).

Pero, además, desde la crítica ochentista podríamos concluir que el “cáncer individualista terminó consumiendo a los mismos críticos de individualismo” y el estrepitoso final de discursos como el “carácter colectivo andino” y “la propiedad colectiva” que se pregonaba desde los proyectos andinistas y socialistas. Dos casos ejemplificantes pueden narrar mejor este proceso: 1) La A. C. Illariq a inicios de los años 2000 se retira de la UNMSM después de exhibir un gran desgaste orgánico, y se asienta en el barrio de Campoy (distrito de San Juan de Lurigancho) donde busca fortalecerse, pero esto significó una disminución en sus prácticas democráticas de elección de directivos orgánicos y artísticos, y la dependencia en sus líderes históricos se hace más necesario por lo que en adelante se les identificará como responsables del conjunto. 2) Hacia 1997 aparece, producto de un conflicto interno del CZSM, la ACCZSM (Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos) que en un inicio asume una identidad sanmarquina y se asienta al interior de la UNMSM. Algunos años más tarde se retira en medio de una gran disminución numérica, sin ejercicio democrático en la elección de directivos, recayendo su pertenencia en manos de algunos de sus integrantes. Mientras que el CZSM es uno de los pocos conjuntos actuales que mantiene su propiedad colectiva, esto deber ser por su pertenencia institucional al Centro Universitario de Folklore o por su práctica democrática de poder empujado por sus nuevas generaciones.

9.1. Divisiones y rupturas como formas de multiplicación

Los procesos inevitables de todo grupo social son las discrepancias que pueden llevar a la división y conflictos de todo tipo. Estos eventos han sido parte intrínseca de los conjuntos metropolitanos, pero tal vez en los años 90 y 2000 proliferaron más casos de estos. Los conflictos internos que se agudizan a partir de las diferentes discrepancias pueden seguir hasta la división grupal que incluirá la lucha por el control del conjunto o por el uso del nombre, hasta las salidas pacíficas de los subgrupos discrepantes y que la mayoría de veces terminan en la formación de nuevos conjuntos de sikuris. De esta manera podemos decir que las divisiones o rupturas de los conjuntos pueden llevar también a que el movimiento incremente sus miembros, ya que si revisamos rápidamente, la mayoría de conjuntos del movimiento metropolitano han surgido a raíz de rupturas. El caso más ejemplificante es el del CZSM: en 1988 el CZSM se divide dando lugar a la formación de otro CZSM posiblemente auspiciado por Sendero Luminoso pues desaparece a

raíz de una captura policial en 1990. En 1991 este conjunto sufre una nueva división y se forma el Conjunto de Zampoñas 12 de Mayo. En 1996 el CZSM retorna al Centro Universitario de Folklore de San Marcos de la cual hacía 13 años había salido para proseguir una vida autónoma, y esta decisión provoca una nueva ruptura y división teniendo nuevamente en escena a dos CZSM, el primero dentro del Centro Cultural y Centro de Folklore de San Marcos y el segundo formado por quienes no aceptan esta nueva etapa creando la Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos, desconectada de la UNMSM. El año 2001 otro grupo de integrantes se distancia conflictivamente de este conjunto para formar al interior de la UNMSM los Sikuris San Marcos que no tuvo más de tres años de existencia. En los años 80 las divisiones grupales tuvieron como factor principal las discrepancias ideológicas y también tocó a conjuntos emblemáticos como Kunanmanta Zampoñas (con la aparición del grupo Kunanmanta 19 de Junio). En los años 90 y 2000, ya con nuevos factores discordantes, podemos mencionar algunas rupturas: conflictos al interior de los Sikuris Villarreal dan origen a los Sikuris Jachamarka; de la A. E. C. Rurarcaya, la A.C. Expresión Juvenil; la AJP “Filial Lima” y la AJP Lima; la A. C. Nuestro Rescate y la A. C. Nuestras Raíces; y por supuesto la actual existencia del CZSM y la ACCZSM, son algunos ejemplos.

10. LOS CONJUNTOS DE SIKURIS METROPOLITANOS EN LOS AÑOS 2000, NUEVOS TRANSITOS CULTURALES.

En este nuevo siglo las expresiones musicales andinas tienen presencia constante en la TV: puede entenderse esto como una forma de aceptación del sistema. Pero lo que se nota es la banalización de la cultura popular, es decir se apela a lo más decadente de las expresiones urbanas. En este contexto el sikuri consolida su ingreso al mercado, ocupa nuevos espacios –pasacalles de grandes tiendas, peñas exclusivas, hoteles, TV– en los que el objetivo es solamente el pecuniario. El sikuri como expresión se convierte en una mercancía sujeto a las leyes del mercado y, por lo tanto, en función de la oferta y demanda. Entonces, el sikuri se convierte en un espectáculo sujeto a modificación en función a un público variado que exige más espectáculo, saliendo del esquema de representación de un hecho popular a la venta, de un producto deformado para espectáculo y diversión. Este tipo de práctica de los sikuri desarrolla un arte sin compromiso con las ideas sociales, se convierte sólo en elemento de figuración, catarsis, de simple relajación, ligado en algunos casos a la ingesta de licor. (Falcón 2011: 13)

Hemos intentado graficar los cambios operados en el movimiento frente a los años 80. Por ello un claro e inobjetable proceso es el de despolitización y des-indigenización (si cabe el término) que han experimentado estos conjuntos en sus acciones e imaginarios, esto también se expresa en el ingreso a nuevos ámbitos antes negados o vetados y el desarrollo de nuevas concepciones de su quehacer artístico. Las expresiones de José Falcón arriba citadas son ineludibles, es la percepción de los “antiguos” sikuris que contrastará con opiniones como la siguiente: “... vienen potenciando mejor las formas de su desarrollo vía el uso de la tecnología, el ingreso al mercado cultural, la profesionalización, el internet, el ingreso a ámbitos antes desconocidos mediante el desarrollo de nuevas estrategias de posicionamiento...”. En favor de esta postura podemos decir que ciertamente el sikuri es una actividad cada día más conocida por el público común, hay cada vez mayor producción intelectual salida desde sus mismos

integrantes, ha ingresado como medio educativo efectivo en el nivel escolar, muchos jóvenes han convertido esta afición en un quehacer fijo, profesional y rentable mediante actividades y trabajos conexos como enseñar, alquilar vestimentas, construir instrumentos, etc.³⁴⁴

Otra característica muy resaltante es que diversos espacios y momentos vetados en años anteriores son transitados regularmente, en especial aquellos que desde la perspectiva marxista fueron o son considerados enajenados, burgueses u occidentales. Algunos ejemplos nos pueden ayudar a graficar mejor los cambios operados a lo largo de estas tres décadas: el año 2006 el CZSM participó en la Gran Parada Cívico-Militar, principal acto celebratorio convocado por el Estado peruano en conmemoración de la Independencia del Perú. El año 2012 también participó en eventos y marchas convocadas por el rectorado de la UNMSM en rechazo al senderismo y en otros eventos oficiales. A la vez hemos visto a sus integrantes en movilizaciones anti gubernamentales, como por ejemplo en las protestas en contra de las empresas mineras en Cajamarca (CONGA, 2012); en contra de la rebaja de la condena al “Grupo Colina”, ex miembros de las FF.AA. del Perú que asesinaron a estudiantes universitarios de la Cantuta; en el entierro del líder socialista Javier Diez Canseco y en las romerías a las tumbas de José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, etc. También los hemos visto animando fiestas de 15 años (quinceañeros), matrimonios y otros tipos de reuniones sociales a las que asisten bajo la modalidad de contratos. Entonces en general podemos decir que la acción híbrida de la mayoría de los conjuntos e integrantes es el sello identificador de esta época.

Por otro lado, por sí solo habla el hecho de que el CZSM y la A. C. Rurarccaya, a mitad de la primera década de los años 2000, llegaran a participar en el concurso más grande de los sikuris en el Perú: la Virgen de la Candelaria, ocupando los primeros lugares tras competir con los conjuntos de los que aprendieron e imitaron por cerca de tres décadas. Es significativo este hecho porque trastoca las concepciones que hasta entonces se tenía sobre la relación, diferenciación e interacción entre movimientos de sikuris inicialmente tan distantes, por la obligación de reparar o repensar las concepciones sobre estilos, repertorios, imitación, autenticidad y originalidad, sino sobre todo porque significa el posicionamiento del movimiento metropolitano que nace prácticamente a regañadientes del movimiento regional.

Otros cambios operados y de gran trascendencia se dan en la relación y concepción de género. La mujer tradicionalmente vinculada al baile y esforzadamente aceptada como sikuri, va ganando mayor presencia artística y ya se ve sin mayor sorpresa mujeres sikuris y guías mujeres en varios conjuntos, y si aún no se han visto casos de presidentas o directoras de los conjuntos metropolitanos, ni tampoco la existencia de conjuntos femeninos, es posiblemente una cuestión circunstancial y no de concepción. Lo realmente paradójico y que a la vez muestra la fortaleza, creatividad e importancia del movimiento metropolitano, es que la mujer sikuri, nacida en las esferas metropolitanas, ha llegado de manera positiva al Altiplano en sus conjuntos ciudadanos y también en los sectores urbanos de los países sureños de Chile y Argentina.

³⁴⁴ En Argentina, en el I Congreso de Sikuris, Dimitri Manga dijo al iniciar su presentación: “Tengo cerca de 30 años en la vida sikuri y el destino ha hecho que pueda vivir de esto, de ser sikuri...”. Muchos como él en la actualidad que han iniciado su vida en los 80 como sikuris pueden hoy en día vivir de ello, de enseñar en diferentes instituciones; de tocar en agrupaciones no solo tradicionales sino las llamadas “fusión” (grupos de rock como La Sarita, orquestas musicales como Jean Pierre Magnet y su banda); de dictar conferencias; de construir y vender instrumentos; de trabajar en proyectos conexos promovidos por instituciones estatales y privadas como las ONGs

También son citables los casos de internacionalización de la experiencia sikuri por estos años. Algunos conjuntos ya han tenido la oportunidad de salir a tierras europeas o norteamericanas: Los Aymaras de Huancané llegan a viajar a Italia el año 2004 (cambiando desde entonces su denominación a Los Internacionales Aymaras de Huancané); antes, un pequeño grupo de la AJP viaja a Italia; el conjunto de la isla de Taquile como los ayarachis de Paratía también tuvieron esa oportunidad. En el caso de los metropolitanos, el conjunto Runa Taki se re-funda en España en la década pasada. Mientras que en la actualidad sabemos de algunos grupos formados en tierras europeas: en Francia hay varios conjuntos formados por migrantes bolivianos y peruanos residentes, lo mismo ocurre en España e Italia. De una entrevista cibernética podemos extraer lo siguiente:

Carlos Escobar nació en Pomata hace 46 años y ahora es uno de los principales valores que hace posible la exportación de la música Sikuri por Europa. En 1982, cuando la influencia del socialismo era vigente en Perú, Carlos, estudiante de ingeniería en una de las más prestigiosas universidades de Lima, logró una imposible beca para seguir estudiando en la Unión Soviética. El régimen comunista de aquella época hizo que su experiencia en la URSS fuera difícil, así que se armó de valentía y huyó de aquel país para cruzar el telón de acero hasta la antigua República Federal Alemana. Ahora, su principal foco divulgativo de la música Sikuri está en las escuelas. Durante el curso docente, Carlos se dedica a visitar numerosos centros educativos para impartir las primeras lecciones sobre la música y filosofía andinas a los niños austriacos. Es, pues, una manera acertada de que las jóvenes generaciones europeas empiecen a conocer de cerca algo tan lejano como el Sikuri (Gonzales 2009).

Con todo esto podemos decir que para esta década, el folklore como el sikuri, ha tomado un carácter que, a falta de una mejor denominación, nos hace utilizar conceptos como “híbrido” (Canclini 1990), “polifacético” (Golte y León: 2011), “identidades múltiples” (Romero 2004). Pues por ejemplo, el “ámbito del sikuri urbano” continúa realizándose en un medio en el que se puede ver el tránsito de la ideología marxista, sigue siendo la expresión musical que mejor se amolda en el acompañamiento de las protestas sociales, es también un bien mercantil, un quehacer profesional, un tipo de agrupamiento juvenil, un tema teórico e investigativo. Un conjunto musical es requerido para animaciones, para pasacalles festivos, para marchas de protestas, etc. También se ha convertido fácilmente en una pasión juvenil, en un gusto, un relax, una actividad lúdica, un medio educativo y demás.

Finalmente podemos resumir algunos procesos que sufre el movimiento en esta nueva “década de resurgimiento” frente a la “década de crisis” que fueron los 90: 1) Se distingue un ascenso en los niveles de funcionalidad motivado por el ingreso de nuevas generaciones, y sus participaciones son notorias en variadas actividades propias de los ambientes del sikuri como en otras. 2) Se percibe también un crecimiento en la cantidad de integrantes, en nivel artístico y orgánico, frente a lo que significó la década pasada, que, a decir de muchos, lo mejor que pasó fue “la sobrevivencia de los conjuntos”. 3) Crecen eventos y espacios para su desarrollo y exhibición, los que, convertidos en momentos de competencia y distinción, generan una importante movilización de los conjuntos: los concursos Túpaq Katari, los encuentros Inkari, la fiesta de la Chakana Cruz, las fiestas de cruces de los pueblos de Moho, Conima, Huancané y otros, las fiestas de Pascuas de Conima, la fiesta de la Virgen de la Candelaria, y otras festividades patronales. También se incrementan otros tipos de eventos que los congregan: congresos, conversatorios, pasacalles festivos, movilizaciones (protestas), aniversario de

conjuntos, invitaciones de distintas instituciones gubernamentales, invitaciones de organizaciones populares, etc. En estos espacios la presencia del movimiento metropolitano es significativamente mayor frente a los regionales. 4) Se puede ver la presencia de conjuntos de escolares, al punto de haberse iniciado dos encuentros anuales: el Concurso José Antonio Encinas (organizado por la AJP) y el Encuentro Interescolar “San Marcos” (organizado por el CZSM). 5) Se denota la presencia de “nuevos” jóvenes a quienes caracteriza su maleabilidad identitaria o la multiplicidad de ella. Es decir, gustan del sikuri como de otros espacios artísticos, algunos de estos considerados “incongruentes”. 6) Los nuevos discursos o los “nuevos no-discursos” de muchos conjuntos, contrastan radicalmente con los de los años 80 en temas como “el cambio social” y el “arte popular o de clase”; pero estos tiene aún conjuntos que los respaldan, obligándolos a una necesaria coexistencia y formando un escenario híbrido. 7) Los espacios virtuales (Internet) han sido asumidos creativa y masivamente, fomentando un nuevo escenario de acción y percepción, un nuevo lugar donde el movimiento adquiere una nueva dinámica, configurando por tanto un necesario y exclusivo tema de estudio.

CAPITULO III

**RESOLUCIONES, DISCUSIONES Y
CONCLUSIONES**

CAPITULO III.1

RESULTADOS Y DISCUSIONES

Resumen

Se discute los puntos más polémicos y relevantes del movimiento de sikuris urbanos, lo planteado en las hipótesis, lo encontrado en la recolección de datos y sus resultantes.

El “folklore” andino, entendido como una variada expresión de música y danza tradicional propia de los pueblos andinos, y en especial el siku y la expresión sikuri, llega a Lima y específicamente al ámbito universitario mediante las masivas migraciones rural-urbanas que experimenta nuestra sociedad a lo largo del siglo XX. Desde la década de los 70 y especialmente en los 80 el siku primero y el sikuri luego, empiezan a ganar presencia en la sociedad urbana limeña, ex aristocrática y occidentalizada que ya había cedido ante la llegada de “lo andino”. Entonces, las migraciones, que significaban básicamente huir de la pobreza rural y la búsqueda del anhelado “mito del progreso”, tienen trascendental importancia en la formación de este tipo de prácticas juveniles no institucionalizadas y subalternas. Claro es este primer carácter contestatario que adquiere y su alta marginalidad que lo llevará a ser relacionado con prácticas subversivas (sino terroristas).

Entonces en los años 70 y 80 las universidades se habían poblado masivamente por jóvenes provincianos que asumían el paradigma de la profesionalización como el mejor medio de progreso y de ascenso socio económico, y las formas de agrupamiento social en las universidades tuvieron como eje central el carácter étnico anti sistema, anti hegemónico o anti occidental que generó una valoración de la cultura, de las tradiciones y costumbres provincianas hasta entonces no percibidas o muy poco atendidas por ellos mismos. El esencialismo cultural entonces surgió como una buena posibilidad ante el medio urbano marginal.

Por otro lado, también vía un proceso de “migración”, llega a nuestra patria y al escenario universitario en particular el “materialismo histórico” o el “marxismo” a secas. Una teoría social “importada de Europa” que buscaba entender, explicar y fomentar los cambios estructurales en nuestra sociedad a favor de las clases populares. Fueron por tanto fácilmente asumidos por los conjuntos de folklore que desde sus inicios se habían comprometido con la defensa y difusión de las artes y la cultura de las poblaciones menos favorecidas: la andina.

Así, estas dos fuerzas o ideologías, a las que denominamos “utopías” (la comunista y la andina), fortalecieron las aspiraciones provincianas en Lima gestando peculiares organizaciones artísticas pues hasta entonces solo se sabía de las organizaciones artísticas constituidas por los migrantes andinos en Lima vía los clubes provinciales. El Centro Cultural Folklórico de la Universidad Nacional de Ingeniería (FOLKUNI), El Centro Sumaq Inti de Arte Nativo, el Centro de Folklore de San Marcos (UNMSM), La Asociación Juvenil Puno (AJP), entre otros, son los principales en surgir como un espacio alternativo constituido por los jóvenes provincianos universitarios y dirigido al mismo sector. Para nosotros queda claro que estas dos posturas

ideológicas, por la fuerza con que sostuvieron los discursos reivindicativos de las “clases bajas”, terminaron por darle sentido a este movimiento artístico juvenil, los conjuntos de sikuris autodenominados metropolitanos. Por ello sus primeros caracteres serán el esencialismo cultural y proyección ideológica de izquierda que propugnaba el cambio social mediante la revolución. Sin embargo, muy paradójico resultó el que estos conjuntos lograran amalgamar modelos artísticos y prácticas andinas con discursos y expectativas ideológicas, construyendo así acciones híbridas en la medida en que congeniaban por ejemplo la *práctica del ayni* (indigenismo) con la *planificación política* (socialismo). La utopía andina desarrolló en los jóvenes una sobrevaloración de la cultura y del pasado andino (a los que consideraron como de una sociedad justa y óptima) contraponiéndolos tajantemente a “lo urbano-occidental”, espacio que anidaba males sociales como la alienación, el individualismo, hegemonía y dominación. Pero la utopía comunista fomentó el papel crítico e histórico del joven intelectual exigiéndoles la acción concreta para la consecución del proyecto socialista.

La conjugación de estas dos utopías que determinó el carácter altamente esencialista de los grupos de folklore (especialmente en los sikuris universitarios) y maximizó sus potencialidades, durante toda la década de los 80, tenderá a disminuir con la llamada “crisis del marxismo” a finales de los años 80. Así, en los 90 aparece un nuevo discurso aún más difícil de entender y enfrentar: la globalización y la interculturalidad. Pero desde entonces la despolitización de los conjuntos de sikuris fue un proceso irrefrenable, su ausencia se puede comprobar en las reuniones o asambleas de estos conjuntos en los cuales ya no se ven las largas discusiones de los años 80. De la misma manera muchas ideas esencialistas desaparecen aunque sin eficientes reemplazos, toda vez que hay también una ausencia de nuevas propuestas teóricas o la presencia de confusos discursos post modernos.

Pero, ante la pregunta: ¿Por qué fue el **conjunto de zampoñas** la expresión musical escogida por esta específica juventud para realizar un trabajo de reivindicación cultural complementándola con el discurso ideológico marxista? Inobjetablemente esta explicación se encuentra en dos razones: la concepción de la **zampoña** como instrumento y del **conjunto** como participación colectiva:

1) **La zampoña.**- Como tal, tiene una rápida aceptación social por cuatro aspectos básicos: a) Por su particular estructura estética que la hace particularmente atractiva. b) Por su relativa facilidad para el aprendizaje musical. c) Por su bajo costo económico y, d) Por su significación histórico-sociológico que la convierte rápidamente en un gran símbolo andino. La zampoña como instrumento musical despierta interés inmediatamente por su construcción artesanal, por el hecho de tratarse de simples tubos de carrizos de los que emerge un sonido intrigante y particular, y es sobre todo un instrumento que a primera impresión es fácil de ejecutar. Es además de alcance económico, muy popular. Y por último, se trata de un representativo símbolo cultural andino, se trata de un instrumento autóctono de gran trascendencia y significación histórica, es profundamente andina y pueblerina. Al parecer estas principales características la popularizaron rápidamente, impulsada además por los discursos reivindicativos de la corriente andinista o indigenista como los grupos de música latinoamericana (que se caracterizan básicamente por la utilización de la zampoña) y el desarrollo de las organizaciones de residentes andinos que empezaron a desarrollar con más énfasis su música y danza.

2) **El conjunto.**- A las características del instrumento se suma su representación o ejecución musical que se caracteriza por ser colectiva como colectiva se supone que es la idiosincrasia andina. Al igual, podemos encontrarle dos principales aspectos para la participación en un grupo de zampoñas: el concepto altruista que se tiene del colectivismo en un contexto de recuperación cultural y el conjunto como espacio de desarrollo social, de socialización, de realización personal de un sujeto casi siempre migrante, marginal y pobre. La “tropa” simboliza(ría) a la idiosincrasia andina, el carácter comunitario y colectivo de esta sociedad que debía ser recuperada en medio de una sociedad urbana, alienante; y en cuanto a lo segundo, se trata de un grupo humano que practica la confraternidad, la convivencia entre semejantes que comparten singulares símbolos y elementos culturales. Las motivaciones principales cuando se conversa con los integrantes de estos grupos es que les agrada más el grupo social, la compatible amistad que encuentran al tocar en un mismo círculo todos sin ser uno más que el otro y por supuesto se complementa con el carácter ilimitado que tiene para recepcionar integrantes y tocadores. Es decir, hay espacio para las multitudes. Estas características del instrumento que involucra la cosmovisión dual del mundo andino (el siku bipolar o dual y el diálogo musical), más su característica colectiva (las tropas y su conjunta ejecución), son sustanciales para una aceptación masiva en un medio social caracterizado por una juvenil y protagonista aspiración ideológica de transformación de nuestra sociedad en favor de la cultura andina y el utópico comunismo.

El siku o **zampoña** es concebido como un símbolo altamente representativo de la cultura andina, un instrumento autóctono milenario de gran trascendencia sociológica y de significación histórica. Posee una particular estructura física y estética donde lo artesanal le agrega un valor, que lo hace particularmente atractivo, a primera impresión es muy fácil de ser ejecutado, poseedor de un timbre particular. Estas características del instrumento fueron determinantes en una época de vasto desarrollo del populismo y de reivindicación de la cultura andina conjuntamente con lo que significa el **conjunto**, es decir, **el grupo**. Históricamente el siku en la cultura andina se toca colectivamente (en tropas), ordenado en parejas complementarias. Este carácter construyó una concepción altruista de la idea del colectivismo, la “tropa” simboliza la idiosincrasia andina, el carácter comunitario y colectivo de la sociedad andina que debía ser recuperado frente a una sociedad que venía convirtiendo al individualismo. Pero principalmente encontramos que el conjunto representa un espacio social de participación y realización social y personal (socialización), de una juventud marginal y carente. El círculo que forman, por ejemplo, al tocar la zampoña significa para los integrantes la práctica de la igualdad, la casi nula jerarquización de los roles y funciones. El sikuri, entonces, fue considerado consciente o inconscientemente como la expresión artística que contenía en ella, resumidamente, los principales y más valiosos valores o principios culturales andinos y que caló rápidamente en el principal asiento de los metropolitanos: las universidades populares, universidades que hemos contextualizado como rojas y provincianas. Veamos lo que Américo Valencia (1983: 12) decía en los primeros años de los 80 sobre los grupos de sikuris:

Su carácter rebelde e insurgente (...) los sonos tañidos en las cañas sikurianas (...) llama a la insurrección, su música colectiva es capaz de interpretar los sentimientos de liberación de nuestros pueblos.

Por su parte Xavier Bellenguer (2007: 45) intenta explicar por qué esta música genera colectividades extasiadas, congrega a sus participantes alrededor de lo que parece ser un amor o una conexión exacerbada por lo “lo andino” y nos dice:

La música del sikuri es repetitiva (usan frases que se repiten sin cesar durante muchas horas) y de un timbre tan peculiar que suelen provocar una especie de trance espiritual que, unida al efecto de la “sobre oxigenación” y la ingesta del alcohol, es percibida como una música exquisita.”

Por otro lado, es importante ver cómo esta juventud metropolitana desarrolla su imaginario pensando en cuatro escenarios: 1) El andino autóctono (en el que se desarrollan los sikuris altiplánicos) estrechamente vinculado a la tradición. Contextos alejados del circuito urbano-occidental, eventos de profundo carácter simbólico y ritual como funerales, matrimonio, siembra, cosecha, limpia de acequias, marcación del ganado, carnavales, fiesta religiosa, etc. Espacio cultural muy ajeno, al que saben que “desgraciadamente” no pueden ni podrán pertenecer. 2) El regional o migratorio, que se debate entre lo más cercano a ellos y también a lo autóctono, una especie de cordón que une lo citadino, urbano, mestizo, impuro y también lo andino, puro y auténtico; espacio al que en un primer momento no pueden acceder, ajeno culturalmente, pero que en un segundo momento años después reparan que pueden ser parte de ello o que no tienen muchas diferencias. 3) El espacio mestizo-urbano-híbrido (en el que se encuentran estos conjuntos de sikuris) y, 4) El espacio criollo u occidental (no presenta grupos de sikuris).

Es notorio que los primeros conjuntos metropolitanos se expresan en contra de la “racionalidad urbana” agrupándose por ello en espacios muy ligados al provincianismo, y como intelectuales asumen la tarea de “resembrar” (difundir) las tradiciones andinas bajo la convicción de una loable tarea histórica. El dualismo irreductible de lo rural-andino frente a lo urbano-criollo-occidental o yanqui se expresó profundamente en la práctica de acciones comunitarias y solidarias que consideraban necesario practicar frente a los males de la ciudad y el capitalismo como el individualismo, egoísmo, arribismo, etc. Por ello es comprensible su apego a la ideología que también decía luchar por las clases populares. De esta manera, junto a la idealización de ciertos caracteres del siku y del sikuri como el dualismo y el colectivismo, satanizan los elementos culturales foráneos y sacralizan la tradición. Esta exacerbación pasa por llevar a la práctica lo concebido como colectivo y solidario, elementos que graficarían en su amplio sentido a “lo andino y lo tradicional”. En este sentido el ayni sería el mejor símbolo evocado, practicado y presentado como la mayor prueba de la subsistencia de “lo andino” en el mundo urbano. “Hacer ayni” (ayuda mutua, reciprocidad) es una práctica social que además de su misma especificidad, también significaría “respetar y conservar la tradición andina”, es decir, “actuar bien”. Esta juventud marginal, en este sentido expresa su disconformidad con el “sistema imperante” desde estas posturas radicalmente opuestas y culturalmente beligerantes al “oficialismo político”, es posible que la imposibilidad de la acción guerrillera subversiva (expresada por una buena parte de la izquierda radical de la época) fuera subvertido o reemplazado por esta práctica artística anti sistémica.

El carácter cultural citadino que tienen estas agrupaciones (esta juventud), pese a sus intentos subliminales de “indigenizarse”, se pone de manifiesto al permitirles permanecer vigentes luego de la caída del paradigma marxista y neo indigenista de los 80. La distancia y crítica que marcaron los primeros conjuntos en contra de la ciudad, el capitalismo y lo moderno, se pueden

comprender por el sentimiento de “no pertenencia” a la nueva tierra y por la violencia simbólica de la urbanidad hacia el migrante andino. Décadas después esta pugna ha terminado en la medida en que Lima viene siendo comprendida y sentida por estos nuevos limeños como la “nueva pacha”, la que nos cobija y obliga a comprendernos y sentirnos “parte de” e “igual a”.

Los inicios de este movimiento expresan el conflicto cultural de base propio de la época: lo provinciano y lo capitalino, por ello su perspectiva de existencia se refleja en términos de opuestos complementarios: rural-urbano, andino-criollo, tradicional-moderno, e inclusive socialismo-capitalismo. Sin embargo, en estos tiempos vienen generando una acciones y expectativas que si bien tienen mucho de andino, tienen también de su supuesto antagonismo: “lo occidental”. Tampoco estamos seguros de que se haya constituido un nuevo escenario donde todo esté fusionado, existen más bien espacios diversos, algunos donde se expresan los rezagos de lo que en años pasados se veía claramente como “posturas aristocráticas”, también los hay del lado andino y muchas juventudes transitan uno y otro espacio sin mayores problemas. Por ello creemos pertinente el concepto de hibridez. Mencionaré tres ejemplos más, suficientes para comprender el proceso de cambio que ha sufrido y todo lo que ello significa en el movimiento:

1) En los años 80 los conjuntos metropolitanos pugnaron por participar en los concursos de sikuris Túpaq Katari y en las fiestas tradicionales (patronales y otros) de la colonia puneña en Lima. De esa época se recuerda mayormente el rechazo. Para los años 90 estos ya participaban en estos concursos aunque en una categoría creada especialmente para ellos, es decir continuaban siendo “los otros”. Tampoco cabía la idea de competencia entre conjuntos metropolitanos y regionales pues la diferenciación subordinada aún primaba. Para los años 2000 desaparecen estas distinciones, el concurso es uno solo y en la mayoría de los certámenes son los grupos metropolitanos los ganadores. Además cada vez más grupos e integrantes regionales, metropolitanos y altiplánicos interactúan sin mayor problema. Dos claros ejemplos: A) El año 2011 el ganador en el concurso Túpaq Katari en la modalidad de varios bombos fue el C. C. Rímaq Wayra (metropolitano) con claro apoyo del conjunto Unión Juventud Pampilla (regional) que no participó; y el año 2012 sucedió totalmente al revés. B) El año 2004 la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno llega a Lima convocando por primera vez a un Concurso Nacional de Sikuris (clasificatorio para la fiesta de la Candelaria en Puno). El ganador fue el CZSM, lo que le permitió asistir al año siguiente al encuentro de sikuris más grande del Perú, en el que no solo llegó a participar en igualdad de condiciones con los conjuntos altiplánicos presentando un “estilo propio”, sino además presentó su segundo CD (“Campeones del Sikuri”) conteniendo composiciones y arreglos musicales propios. Dato por demás relevante es que en el concurso obtuvieron el segundo lugar en la modalidad de un solo bombo (sikumoreños) a nivel de todo el Altiplano. Es decir, 30 años después se había pasado del rechazo a los conjuntos metropolitanos (en los encuentros Túpaq Katari) a ser considerado el segundo mejor conjunto en el concurso más grande de los sikuris peruanos (concurso Virgen de la Candelaria) en el que se presentó con un estilo y composiciones propios e inclusive con un cuerpo distinguible de mujeres sikuris que impresionaron.

2) En los años 80 casi no existían conjuntos metropolitanos que no hicieran apología a la ideología marxista y/o comunista y consecuentemente predicaran distanciarse (sino “denigrar”) las prácticas y elementos culturales de la ciudad, el capitalismo y la modernidad, concebido como lo monstruoso y enajenante. En la actualidad se puede distinguir el “anhelo capitalista”, la identidad urbana y el gusto por “lo contemporáneo” en sus acciones y expectativas.

3) En los 80 no había ni por asomo la idea de que integrantes y grupos metropolitanos transitaran horizontal y fluidamente los espacios regionales y altiplánicos. En la actualidad el escenario es de una plena convivencia entre estos, dándose casos en que alferados o mayordomos prefieren contratar a conjuntos metropolitanos, y conjuntos metropolitanos terminan siendo alferados de fiestas regionales. En realidad los ejemplos de este nuevo escenario son múltiples.

Por lo tanto, podemos hacer un recuento apretado de estas tres décadas que ha atravesado el sikuri en Lima: en los años 80, concebido como la mejor época de los dos movimientos de sikuris en Lima, los potenciales se encontraban basados en la yuxtaposición de las “utopías” ya descritas (la ideología marxista y las tendencias indigenistas). Pero en realidad, si bien esta fortaleció el desarrollo y potenció algunas áreas del movimiento metropolitano, se trató de un marco teórico esencialmente contrapuesto e incompatible. Los años 90 se presentaron como una buena oportunidad para la deconstrucción de las acciones y pensamientos, pues los pisos teóricos desde donde se construyeron los primeros discursos y prácticas de los conjuntos metropolitanos, habían terminado casi estrepitosamente con la caída del muro de Berlín, la desintegración de la URRSS, la captura de Abimael Guzmán, el triunfo del neoliberalismo fujimorista, etc. Pero los rezagos de la amalgama de estas utopías crearían todavía un vacío oscuro que duraría toda la década.

En los años 2000 la fuerza del sistema obligó a un replanteamiento inmediato por la presión cultural cada vez más “liberalizada” y cuyas “respuestas culturales” de los conjuntos metropolitanos nos obliga a servimos de los conceptos “híbrido” (García Canclini), “identidades múltiples” (Romero) y/o “polifacético” (Golte y León). Pero el paso del esencialismo a la hibridación no ha supuesto todavía cambios sustantivos en la racionalidad y las acciones de estas colectividades, aún no se perfilan acciones básicas como la auto organización y menos aún la formulación de proyectos y propuestas teóricas de desarrollo orgánico, artístico y menos musical. Existen, eso sí, intentos individuales o fraccionados de lograr un avance, más aún empujados por el crecimiento sikuri en los países sureños como Chile y Argentina. Algunos congresos, coloquios, conversatorios, encuentros, así como libros y revistas que tratan el tema de los sikuris y muchos impulsados desde ellos mismos, nos ofrecen un panorama aleccionador. En este sentido, vemos que el planteamiento de desarrollo instrumental y musical del siku pensado en ampliar la escala diatónica de las zampoñas a una escala cromática, es aún inexplorado en los conjuntos de sikuris, principalmente por una oposición ideológica más que por complejidad, ya que se considera muchas veces una forma de occidentalización de la música andina. Uno de los grandes aportes en este sentido ha sido la propuesta de Américo Valencia, quien busca conjugar la tradición del siku altiplánico con la necesidad de ampliar su tesitura (siku cromático) para lograr obras musicales de mayor complejidad (como el Himno Nacional del Perú, por ejemplo) y no reducir la música a la tesitura básica que ofrece un siku diatónico. Américo Valencia es sin duda uno de los mayores defensores de las tradiciones del siku, pero paradójicamente en las décadas pasadas fue tildado por muchos conjuntos metropolitanos y regionales de occidentalista.

Entonces el movimiento metropolitano es una de las tantas expresiones culturales juveniles no institucionalizadas, anti hegemónicas, producto justamente de la sociedad urbana limeña de fines del siglo XX donde la presencia de los migrantes andinos (en especial altiplánicos) fue decisiva. Este movimiento sin duda una forma de expresión de “habla” de las disconformidades de lo provinciano en Lima y su desencuentro con la ciudad. Su mayor conexión –recién en Lima– con “lo andino” y con las “ideas justicieras del marxismo” son las máximas expresiones de esta disconformidad, desacomodo o reacomodo. En este proceso nuevas identidades se forjaron en un

gran sector de la juventud que participo y participa de estas experiencias artísticas, puesto que atravesaron los ámbitos subjetivos que tienen que ver son los gustos, placeres y expectativas de vida y disfrute.

Mientras tanto en la actualidad, los nuevos caracteres de los conjuntos metropolitanos se vienen construyendo como una amalgama entre los modelos y prácticas ochentistas con los nuevos criterios modernistas y globalizantes del siglo XXI. Estos se mueven fácilmente entre las reglas del mercado, los gustos musicales que la moda impone, el uso masivo de las redes sociales (Internet), el uso mediático de la televisión, fiestas andinas, fiestas juveniles modernas, etc. La actualidad brinda todavía espacio para la diversidad de posturas, y los grupos de sikuris paradójicamente se han constituido en expresión de esta diversidad, y coexisten marxistas e indigenistas que siguen sosteniendo reinvisiones del pasado (como brindándose un espacio de seguridad) y consideran la actividad sikuri una actividad moderna que le brinda la sociedad, tan igual que las que vienen del exterior. Entonces la historia de los conjuntos metropolitanos (aunque en adelante ya no se llamen así y no se distingan de los regionales) sigue en plena construcción.

1.-. DISCUSIÓN DE HIPÓTESIS

Hipótesis general

En la UNMSM en la década de los 80, dentro de un contexto “provincianizado” y donde venía sucediéndose un proceso de conjugación entre posturas ideológicas de corte marxista e indigenista, aparece un movimiento artístico que conjugando estos idearios, desarrolla una práctica marginal y anti hegemónica.

Discusiones y resoluciones

1) La ciudad metropolitana de Lima a fines del siglo XX se caracterizaba por una fuerte presencia andina camino a una reformulación cultural mediante un proceso de continuo cambio cultural (por lo tanto identitario). Esta resultante de “provincianismo” en medio de una ciudad modernizante, política y económicamente liberal influye en las universidades estatales quienes inician un proceso de “apertura” a los jóvenes migrantes y nuevos limeños que cambian el “mito del inkarri” por el “mito del progreso”. Bajo este contexto aparecen formas de expresión juveniles disjuntas puesto que hibridizan las prácticas culturales andinas (tradicionales), con modernas urbanas y además discursos de cambio social desde la utopía comunista, apostando de esta manera por ideales míticos de regresión al estado andino pero con ideales marxistas. Ciertamente la aparición de este movimiento juvenil de música es una de las últimas expresiones de la cultura popular limeña antes de la post modernidad y el neoliberalismo y que manifiesta un sentido de alta crítica a la modernidad occidental en su práctica artística, la misma que hibridiza en una sola las tendencias indigenistas y marxistas.

2) Sin duda los conjuntos estudiados y que forman parte de un gran colectivo manifiestan (sobre todo los de los años 80) imaginarios míticos basados en la “difusión” de valores andinas a

las que se les valoriza como virtuosos frente a lo considerado elementos culturales occidentales que además viene envuelto en una apetencia de poder y dominación. El conjunto de sikuris Runa Taki declara ser portador de lo más andino mediante la práctica de la modalidad del sikuri más campesino y por otro lado dirigen sus presentaciones artísticas únicamente a dos frentes: El migrante altiplánico (con el objetivo de la aprehensión del sikuri) y el sindical y popular (con el objetivo de difundir sus ideales políticos). Finalmente fueron perseguidos por Seguridad del Estado por sus ideas marxistas hasta que fue desmembrado el conjunto a fines de la década de los 80. En la actualidad sus miembros se han vuelto a juntar para continuar con la práctica sikuri bajo nuevas expectativas, imaginarios, ideas y discursos. Por ello consideramos que los grupos metropolitanos de los 80 “racionalizan” (piensan y discuten) todos los elementos concernientes al sikuri, desde una posición primordialista, a la misma que podemos llamar positivista, estructuralista y esencialista. Desde ahí construyen sus discursos sobre los diversos temas del sikuri, como el contenido de la cosmovisión andina en ella (el dualismo y el colectivismo). Los que no solo son expuestos para conocimiento, sino que hay la pretensión o el anhelo de establecerlos en los distintos ámbitos de la sociedad (como la práctica del *ayni*) frente a la propuesta burguesa enajenante a alienada pensada sólo en la dominación capitalista.

3) Definen su papel artístico exclusivamente conservador, por ello se proponen rescatar la música y danza andinas buscando lo auténtico, original, autóctono; imitan o asumen inclusive aspectos subjetivos como la mística, la religión y sus elementos circundantes como el licor y los rituales de “pagos” y “challas”. Este carácter inicial (indianista y politizado) les determina una posición marginal y un potencial limitado a nivel del movimiento juvenil, pues no construyen un espacio cultural permeable y articulable a las aspiraciones juveniles del momento en los años 80, es por tanto un movimiento “marginal”, “subalterno”. Son paradójicamente también ignorados cuando no marginados por los mismos migrantes altiplánicos quienes no los consideran autorizados para expresar “su folklore” y no los legitiman sino recién en los años 2000. Esta racionalidad también los hace autocensurarse de participar en los cambios que la música y la danza, por ello les dan la espalda o se niegan a percibir los sucesos dinámicos de la cultura que ya venían ocurriendo en los propios Andes, como la articulación con los nuevos gustos juveniles. Con lo anterior también anulan la posibilidad de convertir este tipo de arte en una actividad de mayor rigurosidad y seriedad, es decir, de lograr su desarrollo como profesión (como pueden ser por ejemplo algunos elencos de ballets folclóricos); tal posibilidad es concebida como una expresión del individualismo, un afán mercantilista o una idea occidentalizada y por lo tanto muy reñida con los valores andinos, entonces drásticamente vetado. La perspectiva dual y polarizada los lleva a extremos cuestionamientos de lo que la urbanidad (la modernidad) viene proponiendo a la población rural. Entonces “lo andino” es concebido como lo óptimo y lo bueno, frente a lo urbano y occidental que es considerado negativo, malo, contaminante, siendo por lo tanto deslegitimado y satanizado.

4) Estos conjuntos logran conjugar aparentemente la postura ideológica política de tendencia marxista al que ubican también como proyecto de construcción del socialismo y el comunismo con las posturas ideológicas de corte indigenistas, indianistas o andinistas. En estos encontramos claramente explícito en sus discursos y producción publicitaria como volantes, afiches y eventos académicos y artísticos. Su relación con las ideologías de la izquierda es tan

estrecha que en un primer momento se cree que estos conjuntos son sola y puramente “productos políticos” mediáticos, sin embargo existe un recargado discurso de la andinidad. Son por tanto colectividades con un peculiar ideal político-cultural basado en la posibilidad de integrar la “utopía socialista” con la “utopía andina”, siempre con el claro objetivo de intervenir en el cambio de la sociedad en tanto sienten su proceso de alienación vía la masificación acelerada de elementos culturales foráneos (entiéndase de otros países, en especial Europa y Norteamérica) y además del manejo interesado y clasista del poder en el país. En este sentido hemos encontrado conjuntos como el Conjunto de Zampoñas de San Marcos que fue capturado el año 1991 en un barrio popular realizando actividades proselitistas a la vez que actividades artísticas.

5) La relación e interacción entre la cultura migrante altiplánica y estas agrupaciones “contestatarias” incide fuertemente en el papel conservador de estos últimos. Esta interacción muchas veces bloquea el objetivo político o ideológico con el que habían nacido y terminan confundiendo con ellos. Esta interacción también creó más de una situación positiva: generó un acercamiento entre las colonias de migrantes situadas como enclaves en el medio urbano limeño con espacios diversos y heterogéneos. Así se desarrolla un acercamiento de las distancias entre jóvenes migrantes rurales y urbanos o limeños, apostando por una cierta homogenización de las relaciones sociales y la tolerancia respecto de otros elementos y gustos culturales (inclusive extranjeros). Entonces lo construido en los 80, el marginalismo, termina en estos nuevos actores de los años 90 y 2000. Esta relación metropolitanos, regionales y altiplánicos, reformula o recrea las redes sociales, las prácticas artísticas y las identidades entre estos movimientos homogenizando sus prácticas y concepciones en base a una cada vez mayor interacción entre estas. A esto contribuye la revolución tecnológica y comunicacional del siglo XXI: el internet y los teléfonos celulares. En especial el Facebook viene produciendo prácticamente una comunidad sikuri virtual alimentado por la alta cantidad de horas al día que se le presta al internet.

6) El radical cambio social y cultural que atraviesa la sociedad peruana en la década de los 90, en especial por la crisis de las ideologías de izquierda, genera obviamente una ruptura con los espacios de acción y objetivos de estos: Las tablas indican una disminución cuántica de conjuntos y miembros de cada uno de ellos, cuando desapariciones de los más emblemáticos conjuntos como Runa Taki, Kunanmanta, Markasa y Qhantati Markamasi, entre otros. Entonces un reacomodo lento precede a los años 2000 cuando un “nuevo” movimiento metropolitano emerge con nuevos patrones, discursos, acciones, etc., logrando posicionarse nuevamente como un importante movimiento cultural juvenil en la ciudad de Lima. Su vigencia, a pesar de haber fenecido las posturas ideológicas de impulso, y con la masiva presencia del liberalismo juvenil, evidencia que la juventud actual considera entre sus construcciones identitarias, opciones artísticas de procedencia andina tradicional como el sikuri. Prueba de estos son las apariciones de nuevos conjuntos de jóvenes con diferentes discursos, acciones y expectativas frente a los conjuntos de los años 80. Sin embargo muchos conjuntos de los años 80 aún sobreviven como los Sikuris 12 de Mayo, Illariq, Kunanmanta, también coexisten con estos conjuntos de tendencia claramente marxista cuando cercanos al proyecto senderista como los del MOVADef. Todos estos vienen actuando en este nuevo escenario post moderno e híbrido.

CAPITULO III.2

CONCLUSIONES

En la presente tesis nos trazamos como objetivo general: “Describir, analizar e interpretar la práctica artística y socio cultural del autodenominado Movimiento de Sikuris Metropolitanos de Lima, durante el periodo 1980-2000; para descubrir, entender y caracterizarlas”. Por lo tanto, haciendo uso del método etnográfico fuimos narrando, descubriendo e interpretando los diferentes momentos, discursos, conflictos, ideales y prácticas que esta colectividad de jóvenes ha venido y viene construyendo en la ciudad de Lima a partir de la apropiación de un arte musical que para los años 80 era completamente ajeno en el espacio urbano y más aún universitario. Treinta años después, desde un espacio reducido (marginal y subalternizado), han logrado construir un espacio cultural importante y en una práctica artística “oficialista”. También en prácticas ideológica, lúdicas, educativas, mercantiles, etc., que se suma a las innumerables opciones que brinda la ciudad limeña a la juventud; es decir se ha “incluido” o “formalizado” a fuerza de sus propios medios.

Ciertamente pudimos demostrar nuestra hipótesis principal y concluimos sosteniendo que el movimiento de sikuris metropolitanos ha sido un “producto” inmediato de la heterogeneidad e incomodidad socio cultural limeña y universitaria en el que una gran parte de la juventud de orígenes provincianos se encontró a inicios de los años 80 y que aunado a la –todavía- atractiva utopía comunista y andinista, crearon las condiciones para la formación de esta colectividad y la construcción de nuevas identidades juveniles que perdura ya tres décadas y a lo largo de las cuales se puede distinguir diferentes momentos y prácticas.

Concluimos que pese a que este movimiento se inicia en un primer momento como “proyectos ideológicos” (entre proyectos culturalistas de corte indigenistas y proyectos políticos ideológicos concretos como el del grupo Bandera Roja), estos termina constituyendo colectivos sociales juveniles que alberga generando otros efectos en sus integrantes los que van desde razones lúdicas hasta profesionales.

El escenario limeño y las universidades estatales (UNMSM, UNI, CANTUTA, AGRARIA) de fines del siglo XX (años 80), se encontraban caracterizados por una masiva presencia de los migrantes andinos quienes habían “provincianizado” y “andinizado” Lima. En este contexto, políticamente aún se sentía los rezagos de las utopías o proyectos ideológicos de izquierda por las experiencias mundial y principalmente Latinoamérica (como los casos de Cuba y Chile), la aparición y desarrollo del grupo subversivo Sendero Luminoso será un ejemplo de ello. Económicamente se vivía los rezagos del proyecto populista del gobierno velasquista pero la fuerte presencia del neo liberalismo hacía sentir sus influencias efectivas mediante el giro del carácter urbano en nuestras sociedades. Este escenario disparejo, híbrido de Lima y de las universidades estatales que durante los años 70 habían permitido el ingreso abrumador de jóvenes generaciones de provincianos y académicamente se había volcado hacia las “ciencias marxistas” o a la visión del materialismo histórico, da vida a un movimiento juvenil que tomó como bandera

de acción política y de modo de vida al folklore y entre estos a los conjuntos de sikuris urbanos que se autodenominaron metropolitanos. Nacen entonces fomentados por el discurso ideológico de la época generando una identidad contestataria y prácticas artísticas andinistas conjugado con la planificación y proyección ideológica del marxismo. La aparición de este movimiento juvenil de música es una de las últimas expresiones de la cultura popular limeña antes de la post modernidad y el neoliberalismo y que manifiesta un sentido de alta crítica a la modernidad occidental en su práctica artística hibridizando posturas de tendencia indigenista y marxista.

El “primer movimiento” de sikuris metropolitanos (los años 80) define un tipo de prácticas culturales que pese al esfuerzo discursivo de sobre valoración de “lo andino” y de la apuesta por el cambio social “rumbo al socialismo”, terminan construyendo en su cotidianidad, prácticas completamente divergentes e híbridas. Ello, particularmente les posibilitará enfrentar la crisis de los años 90, cuando el piso teórico marxista y la utopía andina se estrella estrepitosamente aún en los sectores más asiduos de la izquierda y entre los andinos mismos quienes apuestan más bien por un desarrollo urbano del campo. Sin duda el cambio del “mito del inkarri” al “mito del progreso” (propuesto por Carlos Ivan Degregori) nos parece pertinente y describe plenamente este proceso de cambio.

Con los años 2000 y la aparición de “nuevos” conjuntos de sikuris metropolitanos cuestionan la práctica ochentista y trazan nuevos rumbos (incluyendo la disolución de los términos diferenciadores “metropolitano” frente a “regional”). En estos nuevos tiempos se evidencia un movimiento surgido como respuesta a la búsqueda juvenil de nuevas experiencias culturales que satisfagan sus expectativas, principalmente aquellas que canalicen sus críticas a las desigualdades sociales (históricas) del que eran testigos presenciales.

Así conforman agrupamientos juveniles aparecido como búsqueda constante de los jóvenes de fines de siglo XX que todavía tenían entre sus imaginarios la polarización del mundo y el encanto de proyectos totalizantes y polarizantes (capitalismo frente a comunismo, individualismo frente a colectivismo, campo frente a ciudad, por ejemplo). La música entonces se convierte en el vehículo que comunica sus expectativas y el canal que los visibiliza ante una sociedad que les brindaba posibilidades culturales sólo mediante la “aculturación”, una sociedad que los subalternizaba. Entonces este tipo de práctica musical y su –al parecer- innato carácter anti hegemónico del sikuri será una vía alternativa para manifestarse en el ámbito político como festivo, característica que perdura hasta ahora. Por ello con el sikuri se manifiestan en una manifestación anti gubernamental, adornan una ceremonia oficial pro gubernamental y es su mejor fórmula para asistir a un cumpleaños, boda y fiesta (como la fiesta de la chakana cruz). Es decir, finalmente el sikuri para esta colectividad (contabilizadas por cientos de jóvenes) ha pasado de ser meramente un pretexto o un medio político a formar parte de sus identidades cotidianas.

El movimiento sikuri de los años 80 fue entonces, una voz surgida de la juventud popular que encerraba una alta crítica a la modernidad occidental y su disconformidad con las estructuras y espacios culturales urbanos limeños. Sin embargo la tendencia hibridizadora y el ingreso a la post modernidad ya estaba en marcha, por ello podemos encontrar en la actualidad coexistiendo diferentes tipos de sikuris urbanos: de tendencias indigenistas, de claro “trabajo” ideológico marxista, empresariados, lúdicos educativos, etc.

Entonces, presentamos las siguientes conclusiones:

1) Estos agrupamientos colectivos eminentemente juveniles, se gestan en base al “gusto” por un tipo de música tradicional altiplánica y lo “racionalizan utilitariamente” para manifestarse ideológicamente en base a sus caracteres más esencializados: el dualismo y el colectivismo. Esto les brinda mayores opciones de representar y asumir la defensa de “lo andino” frente a los “males urbanos” como la alienación cultural. El carácter “dual” y la “colectividad andina” les genera mayores argumentos.

2) Estos conjuntos aparecen en los años 80 como parte de un “proyecto utópico” juvenil de los sectores populares y marginales (incluyendo a las universidades estatales), donde la idea del “cambio social” en base a las ideas marxistas (socialistas, comunistas) y andinistas o indigenistas, era lo transversal. A partir de esta amalgama construyen una distintiva práctica cultural y construyen nuevas identidades juveniles. Su relación con las ideologías de izquierda es tan estrecha que en un primer momento se cree que estos conjuntos son sola y puramente “productos políticos” mediáticos. Por ello la represión estatal los relaciona directamente al proyecto senderista.

3) A lo largo de estas tres décadas y a ritmos que marca y que obliga a marcar el contexto mundial y nacional, esta juventud mediante sus nuevas generaciones, replantea sus caracteres en los años 90 y 2000 que los diferencia abismalmente con los años 80, aunque aún se percibe conjuntos con ideales y prácticas puramente esencialistas e ideológicas.

4) Sus prácticas artísticas son esencialmente nuevas aunque se escuche fuertemente el discurso de conservación y búsqueda de la originalidad y autenticidad del sikuri. Por lo tanto no se harán esperar las resultantes novedosas de este nuevo movimiento, como por ejemplo la mujer sikuri y los “estilos limeños”.

5) La relación con los conjuntos de migrantes y los conjuntos altiplánicos reformula o recrea las redes sociales, las prácticas artísticas y las identidades entre estos movimientos. Especialmente a homogenizado las prácticas y concepciones juveniles a nivel del territorio del sikuri en el Perú (Puno, Tacna, Cusco, Arequipa y Lima).

6) La vigencia de los conjuntos de sikuris como una opción cultural para los jóvenes, a pesar de haber fenecido las posturas ideológicas de impulso, y con la masiva presencia del liberalismo juvenil, evidencia que la juventud actual considera entre sus construcciones identitarias, opciones artísticas de procedencia andina tradicional junto a las ya muy conocidas “modernidades”. Coexistiendo entre estos discursos concepciones extremas “híbridas” como estas: 1) *“Considero que las personas que tocan el arte milenario del siku son ya personas con criterio y razón para pensar diferente respecto a nuestra sociedad machista y egoísta, así que ser sikuri es ser un guerrero de la resistencia cultural”* (Página Facebook Sikuri, junio de 2013). 2) Un conjunto de sikuris fue cuestionado por tocar para eventos del gobierno de Alejandro Toledo en el Perú, uno de sus integrantes respondió: *“Contrato es contrato y se cumple, somos un grupo serio, una empresa que no solo difunde el sikuri en sus cuatro paredes renegando de su ámbito social y con ideas pasadas que ya caducaron, (...) vamos por un buen camino y si hay que chupar las medias a quien sea con tal que el sikuri y nuestra cultura prevalezcan y se difundan por radio y televisión, y que llegue a millones de peruanos para que vean al sikuri, pues seguiremos haciéndolo.”* (Página Facebook Sikuri, junio de 2013).

7) El movimiento metropolitano de sikuris fue y aún sigue siendo una forma expresiva de un sector provinciano migrante, una “construcción” de los “nuevos limeños”, nacido en el desencuentro cultural en la ciudad de Lima de finales del siglo XX. En muchas ocasiones se trató

de una airada forma de manifestarse y protestar por las desigualdades sociales en la voz de los jóvenes que más sintieron estas diferencias desde el ámbito marginal o subalterno.

8) En este sentido, es también un proceso continuo de construcción de nuevas identidades en la medida que estas nuevas prácticas culturales reformulan sus vidas anteriores y proyectan nuevos rumbos, donde (nuevamente) lo andino y lo urbano se conjugan eficientemente de manera compleja e “híbrida”.

9) El siku y el sikuri, de manos de este movimiento se hace visible a la sociedad moderna inclusive más allá de las fronteras peruanas y de ser una práctica marginal y sectorizada se vuelve cada más masiva aceptada en diferentes espacios antes negados (como las fiestas de quinceañeros) y demás pasajes festivos de la vida urbana limeña, Sin perder su carácter antisistema o anti hegemónico, por ello las marchas de protestas casi siempre se acompañan con un conjunto de estos. Una evidencia final de rol que juega en la actualidad el siku y el sikuri en nuestra sociedad actual, sin duda es el estreno el 2013 de la película “El Sikuri”. Se trata de una producción del cine regional peruano (puneño) que fue dirigida por el nóvel cineasta Marco Ortiz, grabado principalmente en Huancané (Puno), estrenado en Juliaca (Puno) y que tuvo la siguiente sinopsis: *“Este largometraje narra la historia de Rosendo, un muchacho que decide ser un artista sikuri al igual que su padre fallecido, pero este no tiene el talento suficiente como para tener éxito. Además, es el hazmerreír del pueblo. Un pacto con los dioses cambiará su vida.”*

Recomendaciones

- 1) Para los futuros esfuerzos de estudios culturales o antropológicos urbanos, se recomienda tomar mayor énfasis en la participación de la música no sólo como una expresión subjetiva y secundaria de los actores, sino parte de sí misma. Por ello se puede analizar la cultura en su esencia misma desde una entrada de la música en tanto es parte intrínseca del individuo, la música “no identifica”, es identidad en sí.
- 2) Para las organizaciones culturales “institucionalizadas” (léase legitimadas por el poder formal), se recomienda una mayor atención a las voces emergentes desde los sectores populares, aún aquellas que parecen meras especulaciones y marginales como las colectividades folklóricas y de otras tendencias ahora muy presentes (pensamos en los movimientos étnicos modernos, por ejemplo).
- 3) Para la institucionalidad de poder comunicacional (léase medios de comunicación formal), se recomienda una mirada menos marginal de arte y de la cultura, con ello generar mayor cobertura de este tipo de prácticas culturales juveniles.

ANEXO 1

VOCABULARIO DE USO FRECUENTE ENTRE LOS CONJUNTOS DE SIKURIS

ACORDE.- Combinación de sonidos simultáneos, algunas veces definida como una combinación menor de tres sonidos (que las notas vinculan a este concepto).

ACÚSTICA.- Ciencia del sonido, referido también a las propiedades sonoras de un edificio, etc.

AFINACIÓN.- Entonación de un acorde repartido entre varios ejecutantes, por ejemplo: en un coro.

ANTARA.- Denominación que incluye varios tipos de instrumentos nativos existentes en la zona Norte y Centro del Perú. Dentro de los trabajos Arqueomusicales, los investigadores la utilizan también para denominar a las Flautas de Pan prehispánicas.

ARKA.- Instrumento de notación heptatonal (07 notas musicales) que representa la naturaleza femenina y es la que sigue o responde los ritmos melódicos.

ARMONÍA.- La sonoridad simultanea de sonidos diferentes con significado musical (contrapunto se refiere a la simultaneidad de melodías combinadas, no de sonidos individuales; pero armonía y contrapunto representan dos aspectos de un mismo problema y un compositor siempre considera ambas relaciones juntas).

ADORACION.- Ritmo música que se ejecuta cuando un conjunto de Sikuris ingresa a la iglesia.

ADELANTAR.- Ejecutar una pieza musical con ritmo más acelerado y en discordancia con el resto de la Banda. No te adelantes, no se adelanten.

ALTO Y BAJO. Variedad en la ejecución de una melodía musical. Se ejecuta en octava inferior o superior al tono natural.

APURAR.- Ejecutar una melodía en forma acelerada.

ATAQUE.- Contrapunto de piezas musicales entre dos o más bandas. Ritmo musical de sikus.

BANDEROLAS.- También estandartes, son emblemas representativos de cada conjunto y que se exhibe delante de todo el grupo y cuanto más grande mejor.

BAJO.- La voz masculina más grave, la nota o parte más grave de un acorde de una composición, etc. las regiones más graves de la altura musical.

BAQUETAS.- Palillos para tocar el redoble.

BOMBERO.- Rol de la persona que ejecuta el bombo de banda.

BOMBO.- Instrumento musical de percusión membranófono. Tambor grande, poco profundo de sonido grave pero indefinido.

CAÑA.- Nombre local que designa el siku. Término de uso muy frecuente en Quebrada y en el resto de la Provincia de Jujuy.

CONTRA.- Prefijo, alemán, italiano, que antepuestos al nombre de un instrumento significa el más grave, usualmente una octava baja.

CONTRABAJO.- El más grande y de sonoridad más grave de los instrumentos de cuerda con arco de la orquesta.

CONTRAPUNTO.- La combinación simultánea de dos o más melodías con un sentido musical, se dice entonces que una de las melodías es el contrapunto o el contrapunto de otra.

CONTESTAR.- Responder el siku el otro par para conformar la música.

CHALLAR.- Acción de asperjar bebidas alcohólicas en elementos nuevos. Una especie de “bautizo” a las cosas nuevas que se compran: “Vamos a challar las nuevas cañas”.

CHILI O CHULI.- En una tropa de sikus de tres medidas, el de menor tamaño.

DIANA.- Ritmo musical de sikuris para agradecimientos o festejos, por ejemplo cuando les regalan comida o bebida o cuando les traen buenas noticias.

ESCALA.- Sucesión de sonidos ordenados por su altura, los que van a partir de las distancias de tono y semitono, o de agudo a grave. Universalmente está conformada por 05 tonos y 02 semitonos. Así, hay escalas formadas por seis, siete u ocho notas ordenadas sucesivamente como: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

ESCALA DIATÓNICA.- Es la escala mayor, formada por intervalos de segunda mayor (distancia de un tono) y segunda menor (distancia de un semi tono) consecutivos. Siendo la octava nota la repetición de la primera, pero a una octava mayor. Las primas de los sikus N° 28 por ejemplo, corresponden a la escala diatónica de Sol M o Mi m.

ESCALA CROMÁTICA.- Es la escala que contiene los 12 semitonos, contenidos en una octava, de los cuales siete son naturales y cinco alteradas, es el caso de los Sikus de doce y trece tubos en dos hileras, o de los sikus de tres hileras.

FORMAR.- Acción de los sikuris cuando se disponen a ejecutar una pieza musical en la banda. Vamos a tocar, formen. Distribuir los espacios para ejecutar una pieza musical.

FUGA.- Tipo de composición contrapuntística para un número establecido de partes o voces (así llamadas, tanto si la obra es vocal como instrumental).

INSTRUMENTACIÓN.- La escritura de la música para instrumentos determinados; el término que se utiliza particularmente con referencia al conocimiento necesario que debe tener el compositor respecto a lo que es practicable o lo que suena bien en diferentes instrumentos.

IRA.- Instrumento de notación sexatónica (06 notas) de naturaleza masculina, es el que manda o conduce el ataque melódico.

HUAYÑO.- Ritmo musical andino (huayno), el principal género que tocan los sikuris.

LICO/ LICU.- Variedad de sikus de 3 medidas o voces.

MALTA.- En una tropa de sikus de tres medidas, el siku de tamaño medio.

MARCHA.- Ritmo musical de sikuris.

MELODÍA.- Una sucesión de sonidos de diferente entonación que tiene un diseño musical reconocible. Por lo tanto, las dimensiones de la música son: melodía, ritmo, armonía y contrapunto.

MÚSICA.- El “Arte de combinar los sonidos con una intención de belleza, de forma y de emoción”.

MUSICOLOGÍA.- Disciplina musical; término del siglo XX, que usado en expresiones como “estudiar musicología” implica una disciplina académica diferente de “estudiar música”.

NOTACIÓN.- La escritura de la música, ya sea con símbolos o como en la escritura ordinaria en “pauta” o con letras.

OCTAVA.- El intervalo que se considera medido por ocho grados conjuntos, contando tanto el sonido más grave como el más agudo; de acuerdo con nuestra notación, dos notas a distancia de octava tienen el mismo nombre, es decir que la situada a una octava superior o inferior de LA, también se llama LA.

OÍDO.- Abertura en la cara superior en un instrumento de cuerda; el violín o instrumentos emparentados tienen dos agujeros en forma de “f” (llamados efes), las guitarras tienen solo un

agujero llamado “rosa” o “roseta”. El oído sirve para vincular el aire interior vibrante con el exterior.

ORQUESTA.- Un cuerpo numeroso de instrumentistas; tal cuerpo, a diferencia de grupos más pequeños. Se originó en la ópera Italiana de comienzos del siglo XVII, luego modificó su constitución (cuando instrumentos antiguos fueron reemplazados por otros más nuevos) y se hizo más sistemático.

PARCHES.- Membranas de cuero o de plástico de los instrumentos de percusión.

PAREJA.- Las dos personas que ejecutan coordinadamente un par de sikus primera y segunda.

PAREJO.- Tocar en armonía siguiendo correctamente el ritmo. Tocar parejo. Esa banda toca parejo.

PIEZA.- Ritmo musical de sikuris.

PLATILLOS.- Instrumento musical idiófono que se ejecuta al compás del bombo de los sikuris.

PRIMERA.- El sikuri de mayor número de tubos. El de menor número se llama segunda.

PARTITURA.- Una copia de música en que se combinan en forma ordenada todas las diferentes partes de los diferentes ejecutantes de una obra; así en una biblioteca musical “partitura y partes” significa la copia de toda música (para el director) y las partes separadas con la música para cada instrumento.

PERCUSIÓN.- Nombre común a todos los instrumentos en que una superficie resonadora es golpeada por el ejecutante; usualmente en forma directa con la mano o con un palillo o con un bastón.

POLIFONÍA.- Término que significa literalmente cualquier sonoridad simultanea de diferentes notas; pero, por el uso común implica la presencia de contrapunto. Es opuesto por lo tanto a la Homofonía, donde el interés melódico está virtualmente confinado a una sola “línea de música” y los otros sonidos actúan como acompañamiento.

QUINTA.- Intervalo (melódico o armónico) existente entre las notas extremas de un grupo de cinco sonidos sucesivos, tomados sobre la escala (mayor o menor). Una quinta justa es la distancia, por ejemplo de DO a SOL; un semitono menor de la quinta disminuida (de DO a SOL#). Con respecto a quintas consecutivas y quintas ocultas, intervalos “prohibidos”.

REDOBLE.- Instrumento musical de percusión de la familia de los membranófonos.

REDOBLAR.- Ejecutar de una manera particular el redoble.

REFORZAR.- Integrar en una banda integrantes de otra. Ayudar.

RESPONDER.- Término que utiliza un compañero para pedirle a su pareja que toque: “Mi compañero no me responde”.

RESONADOR.- Fila adherida a la fila principal de sikus que no se toca directamente y cuya función es “resonar” junto a la fila principal.

REPIQUE.- Estribillo que sirve para volver a tocar nuevamente el tema musical.

RONCAR.- Ejecutar con intensidad y correctamente los tubos grandes de la sanja.

REGISTRO.- Conjunto de tubos de un órgano controlado por un determinado mecanismo; así registrar la pieza para un órgano, es seleccionar los registros apropiados para ella. Parte de la tesitura de un instrumento que parece tener una cualidad tímbrica propia. Llámese también, a una parte de la voz que da una sensación definitiva al cantante.

RITMO.- El aspecto de la música que se refiere no a la altura sino a la distribución de los sonidos en el tiempo, y a su acentuación. De allí, expresiones tales como “ritmo fuerte marcada (por

elipsis) o ritmo fuerte”, ritmo de dos tiempos (acento cada dos notas), ritmo de cinco compases (cada cinco compases se hace una unidad rítmica regular), etc.

SANJA o SANKA.-En una tropa de dos y de tres medidas, los sikus de mayor tamaño.

SANJEAR.- Acción de ejecutar el siku sanja.

SIKU.- Flauta de Pan andina, específicamente del altiplano.

SIKUR BIPOLAR.- El siku que tiene dos polos o pares que se tocan entre dos ejecutantes para obtener la melodía completa.

SIKURIADA o SIKUREADA.- Ritmo musical de sikuris. Huayño sikuriada.

SIKURIAR.- Acción de ejecutar el siku en banda.

SIKURI LENTO.- Ritmo musical pausado, género de los sikuris de varios bombos.

SOPLAR.- Acción de tañer el siku.

SONIDO.- Constituye todo lo perceptible a través del oído, y también lo que o se puede percibir.

TAMBOR.-Instrumento de percusión con muchas variantes, todas con una membrana estirada sobre un espacio hueco y golpeado con un palillo o baqueta.

TIEMPO.- Dícese de la clasificación de los diseños rítmicos (métricos) básicos; por ejemplo, se dice tiempo de vals $\frac{3}{4}$ (con su característica cadencia), tiempo de marcha usualmente en compás de $\frac{2}{4}$ ó $\frac{6}{8}$.

TIMBRE.- La cualidad que distingue un sonido cuando es ejecutado por un instrumento del mismo sonido o cuando es ejecutado por otro instrumento (o voz).

TONALIDAD.- Sistema musical definido por los intervalos dentro de una escala musical. Se subdivide en dos modalidades a saber: modalidad mayor o menor, las que pueden constituirse como escalas ascendentes o descendentes. También constituye la Organización de los sonidos de una escala, el más importante de los cuales se llama “tónica” y los demás funcionan en relación a él.

TOCAR.- Ejecutar un instrumento musical.

TRIÁNGULO.- Instrumento musical idiófono que antiguamente era usado por los grupos de sikuris.

TROPA.- Conjunto de sikuris, también conjunto de sikus.

VUELTAS.- Las veces que se ejecuta una pieza musical. Vamos a tocar dos vueltas. También se usa cuando una pieza musical tiene varias partes y/o, resulta complicada su ejecución. Ese tema es difícil, tiene muchas vueltas.

VIBRACIÓN.- El movimiento oscilante de una cuerda, de una superficie golpeada o de una columna de aire, que están produciendo sonidos. Una vibración tal como es definida en acústica, es la distancia total del movimiento desde que parte de un punto hasta que vuelve al mismo punto.

VIENTOS.- Nombre genérico de los instrumentos musicales en los cuales el sonido es producido por las vibraciones de una columna de aire puesta en movimiento por el aliento del ejecutante; se dividen comúnmente en maderas y metales, instrumentos en los cuales el soplo no es humano sino mecánico.

VOZ.- Dícese también de los instrumentos nativos, cuyo sonido es producido por un sistema de manejo del viento-aire. El medio humano (y animal) de producción de sonido, usa las cuerdas vocales, de allí una corriente o “estrato” separado de música, en armonía o contrapunto, para ser cantado o ejecutado.

ANEXO 2

ENTREVISTA 1: DIMITRI MANGA (LIMA 1999)

Integrante de los sikuris Runa Taki, uno de los primeros conjuntos metropolitanos en los años 80. Miembro y directivo principal de este conjunto.

¿Nos puedes hablar sobre los orígenes de los sikuris Runa Taki?

El grupo de Runa Taki posiblemente tuvo sus orígenes en la Universidad de la Católica tal vez del TEA porque ahí ya tocaban sicuris, (no sé porque influencias si de 27 o algún regional) de aquí salieron algunos integrantes como Mario Ortiz y Lucho Victoria salen de ahí (porque se desintegra el grupo o por otra razón) y se van a ensayar a la AV. Bolivia en un colegio donde se fueron consolidando. Luego por algunas circunstancias desconocidas se trasladó a la UNMSM al San Fernando a inicios de los 82. Desde entonces se hizo una sede la canchita de San Fernando. Antes habían ensayado en otros sitios. En sus inicios y más tarde no tenían puneños, estudiantes de diferentes universidades (UNMSM Católica, Cantuta, Garcilazo) y también trabajadores, obreros, en fin. En sus mejores tiempos llegaron a 30, en los años 84 fueron sus principales tiempos. Sus inicios no discernían bien los estilos modalidades y podían confundir los estilos e instrumentos. Pero a medida que pasaron los años se incrementaron y precisaron. Las actividades eran barriales o en la Universidad. Uno de los primeros grupos. En esos años fuimos construyendo una musicalidad por influencia de algunos grupos como la AJP o como por ejemplo Julián Mamani que tocaba con nosotros él nos llevó a tocar a varios sitios con sus paisanos por Villa María del Triunfo Villa Salvador entonces creo que de ahí íbamos cogiendo cosas tocábamos por ejemplo en la Universidad y venía o se acercaba uno que otro puneño y nos llevaban a sus actividades en estos e fue enriqueciendo con el roce de algunas personas o grupos” luego ya estuvieron presente grupos moheños, conimeños, también en los Encuentros Túpac Katari “posteriormente Runa Taki fue optando por el estilo de Conima en los años 83 u 84 en los encuentros había varios grupos de sicuris que ya no existen pero los de Centro Social de Conima tenían los más consolidados además eran muy organizados y en Puno eran considerados como la “cuna del sicuri” y además siempre ganaban cada año y tocaban súper bien y para nosotros de todos los que veíamos eran el mejor modelo, me imagino que por eso hemos ido optando por este estilo. Luego empezamos a tener un vínculo, no me acuerdo como se inició, pero empezamos a frecuentar sus fiestas todo el tiempo, todos los sábados visitábamos su distrito José Carlos Mariátegui en Villa María allí vivían. Otra fuente de relación fue el colegio Cesar Vallejo que era una Central, ese era un local donde todos los sábados se realizaban actividades puneñas y tanto fue nuestra permanencia que fuimos aceptados y una vez nos tocó hacer nuestra actividad. A este local iban los Kullo Kota, Inka Mamani, los Progresista. Aquí también en Cesar Vallejo consolidamos más nuestro estilo, teníamos como integrantes de todo sitio de todas las universidades, no estábamos atados a una Universidad. En Cesar Vallejo por ejemplo sucedió algo interesante, los hijos de los integrantes de los otros grupos como eran jóvenes venían con nosotros, por la edad, se hacían nuestros amigos.

Sabemos de la marginación que sufrieron por parte de los conjuntos regionales o la AJP, cuéntanos...

Yo creo que la marginación vino de la AJP, porque ellos intelectualizaban el hecho social, ellos son distintos no son puneños, entonces ponían normas éticas, morales. Por ejemplo decían que era ético que un no puneño toque zampoña, ellos sacaban sus conclusiones, por supuesto que no eran premeditadas, eran espontáneas, era lo que a ellos le salían. Los grupos de puneños lo que tenían en cambio era desconfianza a lo nuevo a lo distinto, al ver que uno que no era puneño toque su música, pero su desconfianza no era intelectualizada, en todo caso a veces sí por ejemplo alguna vez cuando nos saludábamos con Social Conima y luego de haber tocado y todo y en la borrachera los conimeños nos querían pegar, reflejaban que no les gustaba que tocáramos su música. Años más tarde cuando Runa Taki fue aceptado en esos medios fue una especie de hijos de Centro Social Conima, se sentían orgulloso que nosotros tocáramos su música íbamos a sus fiestas, nos quedábamos hasta tarde, además como éramos jóvenes y sus integrantes de ellos se emborrachaban nosotros seguíamos tocando y ellos estaban contentos con nosotros. Ahí aprendimos a tocar bastante, su estilo, los temas, la forma de tocar el bombo. La AJP tenía ideologizado el rechazo a los grupos de sicuris limeños.

¿Y cuándo se contactaron con los grupos de Puno, que grupos?

El año 84 se hizo el primer viaje a Puno, hicimos una actividad y les pagamos sus pasajes, viajaron 6 en mayo del 84, fueron a Huancané y grabaron y eso era oro para nosotros y se relacionaron con Qhantati Ururi y otros grupos. Vivieron en vivo lo que nosotros teníamos datos asilados y por habladorías ellos vieron in situ, me parece que algún grupo les regaló un bombo. Este viaje nos consolidó bastante porque fue un material muy bueno, sacamos temas tal como era, con el bombo, etc. imitamos igual tal como era el estilo Conima.

¿Runa Taki tocó otros estilos además del sikuri de Conima, estilo Qhantati Ururi?

No tocamos otros estilos ni modalidades, en primer lugar porque recién estábamos descubriendo y no había muchos referentes, a Runa Taki le toco la labor de asimilar los valores de los migrantes puneños, nosotros nos orientamos hacia un lado y pensábamos que teníamos que aferrarnos a una estilo para no dispersarnos además que no había muchas fuentes la hipótesis indiscutible en ese tiempo parecerse lo más que se pueda a ese patrón. Además era una forma de ser aceptados y para eso había que parecerse lo más que se pueda.

¿Alguna vez tuvieron alguna composición musical?

Nunca tuvimos temas propios, por ahí se decía que había un tema pero básicamente no. No tuvimos composiciones porque no había ni por asomo a ser autónomos, nosotros mismos, todo estaba supeditado a parecerse a lo ya establecido. A parte que había complejo de discriminación y la AJP cuando organizó la Cruz de Mayo casi no nos dejaron entrar nos tuvieron parados afuera. En los encuentros de sicuris nos colábamos pero ninguno tocaba, pero ya cuando tuvimos la experiencia en Cesar Vallejo unos dos tres años después (en 1985) ya empezamos a tener mayor influencia no vía la AJP sino vía directa y ya queríamos tocar y alguna vez tocamos, no sé si en cacharpari... en fin como por los palos nos fuimos metiendo. Pero en algún momento creo que Social Conima que tenía mucho peso porque siempre ganaban ellos entonces influyeron para que nosotros los Runa Taki participáramos en los encuentros de Tupac Katari. No fue porque la AJP lo permitió sino fue por presión.

¿Cuáles eran las presentaciones a las que iban?

Las presentaciones que venían eran todas de sectores populares el ambiente universitario y el de los barrios y los comedores y no faltábamos a ninguna, no nos ponían pasaje nada, y todos estaban obligados a ir hasta los años 80. Teníamos una tendencia progresista de izquierda. También íbamos a otras actividades de puneños donde para nosotros estaba la vivencia y los otros era la práctica. Yo particularmente me siento contento porque he conocido todo Lima, llegabas de cualquier manera había una voluntad sin límites, entregado totalmente los viernes, sábado y domingo a tocar donde había que tocar.

¿El grupo era de izquierda, era partidario?

Había una tendencia de izquierda general, y varios matices, pero teníamos una ideología del proletariado en el grupo y se expresaba bien abierta, marxista.

¿Cuál era la postura de Runa Taki sobre las mujeres sikuris?

Runa Taki era bastante recalcitrante al respecto, por que como era uno de los primeros grupos que había logrado inmischirse, vivenciar, asimilar la cultura aimara, etc. En la vida el sicuri lo hacía con todo sus leyes con toda su moral y más porque mezclaba con el radicalismo de los jóvenes ideológicos entonces la mujer no tocaba y no tocaba. Existía también la hipocresía decíamos si si puede tocar, pero en la práctica no lo aceptábamos para nada era pecado. A pesar que conversando con las chicas si pueden tocar pero el pensamiento era bien radical”

¿Háblanos sobre los integrantes de tu conjunto, de donde veían?

Los integrantes era de clase media y clase baja, provincianos o hijos y muy pocos limeños. Pasaba algo muy especial cuando íbamos a tocar por ahí había siempre algún puneño y se integraba al grupo, pero luego terminaban en otro grupo, principalmente en la AJP, sucedió dos tres casos, aprendieron a tocar en el grupo y la AJP se los llevó. Le hacían a un costadito y les decían tu que eras puneño porque estas tocando con este grupo, ven a nuestro grupo que toso somos de Puno y se iban, probablemente ahí se sentirían mejor, no sé, hubo varios casos.

¿Porque tocaban solo sikuris y no sikumorenos?

Nos sentíamos muy especiales de tocar sicuri Conima, sikumorenos nada que ver porque el sicuri era mucho más fuerte, espiritual, autóctono, éramos bien distantes con los sikumorenos y habiendo recogido un estilo no podíamos cambiar a otros la perspectiva no era para salir sino meterse más en lo que ya estábamos.

¿Sabemos que para principios de los años 90 Runa Taki desaparece, que paso?

La crisis de Runa Taki inicia el 87 u 88. El grupo se empieza a polarizar políticamente el grupo, como todo el país y los sectores estudiantiles por la presencia de Sendero. Hasta entonces las actividades y el carácter del grupo era progresista y popular pero empieza a haber actividades más partidarias y algunas de ellas tenían un fin político determinado, y hay una o dos actividades que marcan. Hay una actividad por ejemplo que viene la policía y se lleva a todos los runas a seguridad del Estado. Esta actividad marca una diferencia de que “aquí está pasando algo” y el grupo se polariza y la gente se define y las actividades y presentaciones hacen que las contradicciones se acrecientan hay gente que quiere ir y otra gente que no quiere e ir hay gente

que decide seguir y otra gente que prefiere retirarse y alguna gente se retira y posteriormente se agrupan y forman Taquini, y el otro que prefiere quedarse y seguir.

¿Qué son los estilos en los sikuris?

El estilo se origina en los pueblos de Puno, no pensado sino naturalmente ellos no maquinan en su cerebro oye vamos a tocar y a ser un estilo de esta u otra manera, no se trata de una cuestión espontánea es como en toda la música, se tiene influencias de una música u otros. Aquí en Lima se está generando su propio estilo ahora que eso se note o no se note ya es otra cosa. Si su estilo es imitar al estilo de un grupo cualquiera ese al final va a ser su estilo porque de seguro que no lo va a hacer exactamente igual. Al final su estilo será una buena imitación a otro estilo. Claro que en el altiplano se aglutina esto en base a cosas más concretas que son las fiestas patronales con las vivencias propias aquí habría que investigar en torno a que se aglutina cada grupo de qué tipos de vivencias para que su estilo tenga un sentido y un contenido. Allá el estilo tiene que ver con cosas concretas con sus paisajes y con sus instrumentos, etc.

¿Qué opinas sobre los estilos propios en los sikuris metropolitanos?

Más importante es como los grupos de aquí rompemos con la mamadera y a tener un poco más de autonomía y a involucrarse más con la música uno puede componer música cuando está realmente involucrado con el estilo porque sabes todo lo concerniente con el estilo. Pero hasta ahora no hemos visto un estilo nuevo en Lima, hay intentos atisbos pero yo creo que va a depender del involucramiento de las personas en la música misma y responder a su contexto a lo que les plantea su contexto social como necesidad. No se pues espectacularidad, música complejas, romper con la estructura esas cosas los mismos grupos tienen que definir pero de hecho está en proceso pero es necesario romper con la mamadera el cordón umbilical que es Puno, los regionales y ser ellos mismos. Yo por ejemplo he compuesto un tema y me pregunto porque no puedo hacer más y yo creo que es anda más de darse el tiempo e involucrarse con la música y con el estilo.

¿Qué opinas de Puno y los cambios?

Es normal los cambios, en la música no se puede impedir porque no tienen que seguir la misma estructura, no hay ningún condicionamiento más que el que se pone uno así mismo porque le guste o no le guste ese es otro problema, por ejemplo el sikumoreno es el que tiene más posibilidades pero el sicuri no porque de repente tiene más rasgos musicales campesinos y no se debe de romper con esa estructura porque de repente esta mas empaquetado, mas formado, más tradicional. En cambio en el sikumoreno es más urbano más maleable, en cambio el sicuri es más difícil pero no por ello imposible más bien creo que el sikumoreno tiene esas posibilidades.

¿Los conjuntos regionales inician una crisis en los 90 a que se debe?

Es mucho más difícil que un padre migrante imponga a sus hijos que sigan tocando con la globalización y los nuevos panoramas culturales, ellos tienen nuevas opciones. Inclusive los que están en el camino de la cultura, que son los de Puno, tocar ahora bailan saya y de la saya al techno hay medio centímetro, incluso en las sayas hay pasos de techno y eso es lo que atrae. Otra razón es la crisis económica política.

ANEXO 3

ENTREVISTA 2: JAVIER BARRIAL (Lima 2001)

*Integrante del Conjunto de Sikuris Metropolitano Illariq de la UNMSM, facultad de Educación.
Fue un miembro importante y directivo de este conjunto a lo largo de los años 80.*

¿Cuál fue tu primera experiencia en San Marcos con los sikuris?

En los 80 San Marcos era un hervidero de provincianos, en la vivienda por ejemplo se habían agrupado en base a su procedencia provinciana. Yo ingreso a San Marcos el año 80 y veo mucha movida cultural y mucha de política de izquierda todas o la mayoría y para mí fue un despertar.

¿Cómo se inicia el conjunto de sikuris Illariq de la facultad de Educación?

Con la promoción 83 cuaja, en educación y es que las promociones eran muy activas, buscaban hacer teatro, coro, etc, y en el 83 esa promoción hace un grupo de zampoñas, entre los primeros estaban: Pedro Arce (La Roca), Wilmer Calderon, Anacleto Quispe, Jorge Chávez, José Vergara (que luego formará el conjunto Josafat Roel). A ellos nos plegamos todos los demás de la promoción. En este grupo había también personas que habían pasado por la experiencia de la música latinoamericana. Zampoñas de Educación se realiza con la promoción 81 y 83, no con la 82 porque ahí dominaban los Apristas y a ellos más les nacía trabajar con la cuestión del Teatro.

¿Desde inicios ya se ve a los grupos políticos con los sikuris?

En san Marcos en esos tiempos cada agrupación partidaria trataba de tener su elenco artístico, principalmente grupos de música de nueva trova, teatro, etc. que difundieran y acompañaran sus actividades políticas dentro como fuera de la Universidad.

¿Cuál fue la relación con el CZSM?

No había un asesoramiento técnico y eso se pide a Zampoñas de San Marcos que ensayaban por el comedor y San Marcos designa a Eduardo Salgado y a Peter y ellos en verdad hacen avanzar al grupo. En los 83 u 84 entra Tito. Empezamos a formarnos así, conseguimos un local dentro de la facultad donde guardar las cosas, nos compramos nuestro vestuario: un chaleco, un chullo nuestras zampoñas, todo bajo la supervisión o asesoría de Eduardo Salgado quien venía los días que se habían designado para que nos enseñara. Incluso él nos traía los temas de San Marcos, los temas que ya los habían trajo ósea los había trabajado ya, entonces usadito nos lo pasaban a nosotros. Ahí empezó a existir los problemas porque por ejemplo en una presentación donde nos presentábamos los dos grupos, entonces San Marcos se presentaba al último, cerraba las presentaciones y nosotros al medio y ellos nos miraban como tocábamos lo que ellos nos habían enseñado, a veces con cierto recelo a veces altivos. Así llegaron los roces, era obvio por la cuestión técnica, nosotros tocábamos lo mismo que ellos y eso causaban problemas como que decían que nosotros nos llevábamos fácil el repertorio que ellos buscaban. Además en alguna reunión entre tragos se dijeron que en vista que muchas mujeres de educación estaban con los sikuris de San Marcos algo así como que nosotros éramos la despensa de mujeres de ellos. Eso se tocó en asamblea y declararon persona no grata a Eduardo Salgado de San Marcos, además se

decide que nadie debe ir a ensayar con San Marcos (y uno se va con San Marcos) y así nos cerramos y empieza nuestra confrontación con San Marcos. Además estaba los problemas de estilo, repertorio y político también los fachos tuvieron que ver. El problema con San Marcos fue el estilo musical (que no toquen ese tema que es mío, que es de Ilave) y el problema de las chicas. Pero esto sirvió para que el grupo se fortaleciera más. Cambiamos de estilo y en esto nos ayudó Pepe Salgado él trajo el estilo Yunguyo y nos enseñó. Inclusive Markasa habían avanzado y nos criticaban sobre los repertorios y eso influyó para que el año 86 realizáramos el primer viaje a Puno a Yunguyo

¿Cuál fue la postura de Illariq sobre las mujeres sikuris?

Zampoñas de Educación siguiendo la costumbre de San Marcos las mujeres no estaban permitidas de tocar entonces formaban parte del Elenco de Danzas. Después de este problema en otra asamblea se propone cambiar de nombre al grupo Aquito fue el primer Secretario General. Y se crea tres estamentos zampoñas, danzas y estudiantina. Desde un primer momento Illariq era un grupo mixto porque nosotros considerábamos que la mujer tenía también un papel fundamental en la sociedad y en verdad tocaban su zampoña y eso impulsaba a que se le diera puertas abiertas. No tenían fuerza pero rellenaban. Cuando el CZSM tuvo su conferencia sobre el problema de la mujer nos invitaron yo fui representando a Illariq a exponer, en realidad a leer un texto que el grupo había preparado y yo como Secretario General del grupo tenía que leerlo. Los de Folkuni por ejemplo cuestionaban a la mujer sikuri, creían en mitos como que la mujer no puede tocar porque se haría estéril, porque la mujer tenía un papel en Puno, y ellos deberían reflejar eso en el arte. Pero nosotros teníamos mujeres que participaban muy bien y lo decían los grupos regionales y más aún en Puno, los de 10 de Octubre los recibían bien. Además tuvieron cargo como Secretario General y otros.

¿Qué otros conjuntos había en San Marcos a inicios de los años 80?

En los años 80 había en la facultad de derecho un grupo que se llamaba Markasa que era de teatro, pero de ahí también sale un grupo latinoamericano que en los 84 más o menos forma su grupos de sikuris con el estilo Inchupalla o Inca Mamani grupo regional de San Juan de Lurigancho, ellos habían hecho amistad y les enseñaron y aprendieron rápidamente. Qantati Markamasi también estaba cerca, era un grupo que había llegado a Puno y había hecho contacto con el 10 de Octubre también era un grupo más antiguo que nosotros. y ya habían empezado a tocar bien porque ya sabían cómo era allá mismo.

¿Sendero Luminoso, como afecto a Illariq?

Se metían por las escuelas. A los compañeros que se inscribían se les hacía llenar una ficha y ahí empezaba su calificación, ya veíamos si se demoraba en llenar, luego los más viejos revisaban sus fichas y leían sus conceptos y al toque se veía su discurso (si tenía posición) entonces se les marcaba para inutilizarlos inmediatamente. Nos estábamos cuidando de que nos infiltrasen o de tener o enseñar a compañeros que tenían una ideología radical. Por ejemplo, alguna vez nos invitaron a una actividad y cuando llegamos nos dimos cuenta que la actividad era de Sendero Luminoso e hicimos una reunión inmediatamente para ver si actuábamos o no, todo era elocuente aunque no nos habían especificado obviamente cuando nos invitaron, estaban las banderolas, las pintas, todo que era de SL. Entonces en nuestra reunión se decidió que habíamos aceptado el

dinero de movilidad y ya nos habíamos gastado la mitad, además ya estábamos ahí pero eso sí quedamos en salir al frente y dejar bien en claro sentar nuestra posición que nosotros éramos una agrupación de frente cultural que trabaja por el arte y la cultura y ayudando a las organizaciones populares. Se designó a uno de nosotros que hablara no lo que él quisiera sino lo que habíamos discutido o nos habíamos puesto de acuerdo. En la Universidad San Marcos en esos años había un conjunto que por las noches ensayaban en el estadio más de cien, haciendo su hoz y martillo, arengando...

¿Y a nivel del movimiento en general?

En los 80 SL empieza a meterse en todos los grupos: Kunanmanta, San Marcos, Kallpa Kallpa (no se dividió pero los integrantes más radicales iban a las actividades de SL y los que no lo eran iban a otras actividades, en realidad había dos Kallpa Kallpa), y así se metían en todas las organizaciones. Este asunto nos obligó a educarnos en las teorías de marxismo leíamos obligatoriamente a Vallejo Arguedas, Mariátegui para poder defendernos teóricamente, también realizamos conversatorios con Curazzi, Bolaños, Valencia. Inclusive propongo ir al Arguedas a llevar cursos, hubo sí algunos compañeros que entraban al grupo que tenían el discurso de ser grupos de "nuevo tipo" que decían que ya había llegado el momento histórico de hacer la guerra popular.

¿Cuándo viajaron por primera vez a Puno?

El año 86 se envió a los compañeros a Puno para que nos trajera material. Trajeron canciones que eran tradicionales y empezamos a diferencias entre ritmos y géneros qué era un pasacalle, un huayño, jocho, etc. Illariq empezó a avanzar a raíz de este y los siguientes viajes. Desde allá llegaban los cassettes y la parte orgánica se encargaba de ellos, de todos los materiales y se prestaban a los guías para que afianzaran sus niveles. Se hacían reuniones para escuchar el material obligadamente los guías y los percusionistas.

¿Quién financiaba al conjunto?

Nos autofinanciábamos, haciendo actividades como polladas, rifas o bajadas pero el dinero de presentaciones casi no había porque no cobrábamos tal vez sólo la movilidad

¿Componían o compusieron alguna vez algún tema musical?

En los años 92 - 93 Tito y Carlos y Edgar Cayo (solo se quedaban pocos de los fundadores) los más destacados técnicamente presentaron tres temas en un ensayo con moderador y todo se hicieron llegar en cassettes los temas y en forma anónima. Se escucharon los cassettes y dimos por ganado no a la música más bonita sino a la que se asemejaba más al estilo (más saltos sin triangulaciones o bajadas y subidas, bastante diálogo, etc.). Le pusimos "Treinta Cuadras" en recuerdo a lo que nos había pasado en un viaje a Huancayo. Este tema lo llevamos a Puno en otro viaje a Yunguyo y le hicimos escuchar a Don Raymundo que es uno de los más connotados del 10 de Octubre y nos dijo que estaba bien pero que le faltaba algunas cosas. El problema era hacer todo lo que hacen los grupos regionales o nuestro contexto es diferente y podemos hacer otras cosas, crear nuestras propias melodías, por ejemplo que expresen nuestras contradicciones urbanas. El problema creo que era romper nuestro cordón umbilical con Puno ya habíamos

aprendido a caminar, entonces no tocaba seguir adelante, pero eso muchos compañeros no entendían y se habían vuelto “más papistas que el Papa”.

¿Sobre los vestuarios de Illariq?

Los vestuarios lo hizo una compañera del grupo, se cambió unas dos o tres veces de chullo, siempre fue pantalón negro y la camisa blanca. Es que los vestuarios de los grupos yungueños por esto de los concursos cambiaban siempre o en cada fiesta aparecía nuevos vestuarios con el pretexto que representaban a algunas épocas o gente, que se yo. En lo musical en los concursos calificaban las captaciones temas de llameradas o de danzas que se iban perdiendo o ya se habían perdido y los viejos lo recopilaban y los adaptaban y esto desarrolló la creatividad de los grupos. Los concursos son buenos y malos al final.

¿Cuáles eran sus lugares de presentaciones y cuáles no?

Nuestras presentaciones eran en la universidad en las actividades culturales pero no las que llamaban Sendero, además ellos no tenían bronca. Pero no íbamos a otros sitios, por ejemplo nos llegó una invitación de chiquiticosas, y muchos se opusieron porque eso era estar al servicio del estado de la burguesía, pero fuimos para difundir que era la zampoña, había muchas ideas recalcitrantes por esos tiempos. Y resultado de esa presentación fue que una compañera que nos encontró porque quería entrar al programa entró con nosotros y luego le gustó y vino a tocar con nosotros y se quedó por muchos años.

¿Qué nos puedes decir sobre los estilos musicales?

Para los 90 por ejemplo ya percibimos los cambios, por grupos como “Melodías”. Valencia también tenía propuestas de nuevos sikus y orquestas, en Yunguyo las captaciones de otros grupos que eran ganadores no se tocaban porque nosotros no debíamos tocar temas de otros grupos que no sean de 10 de Octubre (grupos de Yunguyo Juventud, Unión Galvina del Colegio José Gálvez) pero esos nuevos grupos ya venía haciendo adornos, captaciones. Nosotros habíamos decidido seguir al grupo más antiguo y permaneceríamos sin hacer cambios y cuestionando más bien a los que sí lo hacían.

¿Cuál fue la relación con los conjuntos de migrantes o regionales?

Nos quisimos relacionar con los 10 de Octubre de aquí de Lima, que dicho sea de paso no tiene nada que ver con el 10 de Yunguyo pero no te recibían y en las fiestas patronales en ese tiempo no nos dejaron tocar, pero entramos a tocar gracias a una persona que nos conocía y tuvo que mediar. En cambio los 10 de Puno allá nos invitaron a tocar e incluso nos alojaban y estaban orgullosos de que estemos con ellos y que tocáramos su música. El temor de ellos era principalmente porque pensaban que íbamos a lucrar con su música y porque pensaban que íbamos a tergiversar su música.

¿Cuáles fueron los cambios en los años 90 para uds?

En los 90 se da la integración metropolitanos-regionales, porque muchos integrantes tocan con unos y otros Illariq por ejemplo se presente en un Tupac Katari con Vilurcuni haciendo prácticamente el mismo trabajo que Illariq había presentado en el Encuentro Metropolitano sólo que a ellos se había sumado los yungueños. En la actualidad los grupos metropolitanos se han

convertido en reservas de los regionales. Porque su nivel técnico y su conocimiento sobre este arte había creció y porque los metropolitanos se preocuparon por profundizar su arte e incluso se identifican con ellos con la tierra del sikuri que tocan. Pero después de los años 80, en las terrazas de la universidad empezaron a formarse cada vez más grupos o los grupos de rock empezó a crecer muchos nos reunimos para votarlos, pero era un movimiento que ya no se podía revertir, incluso nuestros nuevos integrantes ya participaban de eso.

BIBLIOGRAFIA

- ACEVEDO, Saúl (2003). *Los sikuris de San Marcos: Historia del Conjunto de Zampoñas de San Marcos*. Talleres gráficos Alter-Nativa. Lima.
- ACEVEDO, Saúl (2007). *En torno a los nuevos sikuris*. En, todo siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- ACEVEDO, Saúl (2012). *Experiencias de organización de los sikuris de Lima*. En, Boletín Haylli N° 19. Centro Universitario de Folklore UNMSM. Lima.
- ALFARO, S. Orlando (2006). *Gramsci y la sociología del conocimiento: Un análisis de la concepción del mundo de las clases subalternas*. En: <http://antroposmoderno.com/>
- ALTAMIRANO, Teófilo (1984). *Presencia andina en Lima Metropolitana: estudio sobre los migrantes y clubes de provincianos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- ALTAMIRANO, Teófilo (1985). *Migrantes campesinos en la ciudad: Aproximaciones teóricas para el estudio*. Fondo Editorial PUC. Lima.
- ALTAMIRANO, Teófilo (1988). *Cultura aymara y pobreza urbana. Aymaras en Lima Metropolitana*. Fondo Editorial PUC. Lima.
- ALTAMIRANO, Teófilo (1998). *Religión y religiosidad en el Perú*. En, Revista el Dorado N° 11. PromPerú. Lima.
- ALVIÑA, Leandro (1908). *La música incaica*. Tesis. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cusco.
- ALONSO Bolaños, Marina. (2008). *La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ANSION, Juan (1992). *Transformaciones culturales en la sociedad rural: el paradigma indigenista en cuestión*. En, Dancourt Oscar, El problema agrario en debate, SEPIA V. Lima.
- ARANCIBIA, Camila y Francisco SILVA (2010). *Música bajo tierra*. En, Laquitas en Arica.
- AZAPA Producciones Ltda. Santiago, Chile.

ARETZ, Isabel (1991). *Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. FUNDET, CONAC, OEA. Caracas, Venezuela.

ARGUEDAS, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte. Lima.

ARCE, Manuel (2010). *Continuidad y variedad en la música de los chunchos de Luricocha*. En Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda “La Cruz del Perú”. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Lima.

BARRAGÁN, Fernando (2000). *Sikuris urbanos, adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento)*. En, Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM – AL. Buenos Aires, Argentina.

BARRAGÁN, Fernando (2002). *La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperario de la identidad*. Mimeo, Buenos Aires, Argentina.

BARROSO, Gonzalo (s/f). *La cultura Valdivia o el surgimiento de la cerámica en América*. Mimeo. En,
http://www.gonzbarroso.com/textos/la%20cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_en_america.pdf

BARRIGA, Maruja (2001). *El mundo al revés: imágenes de la mujer indígena*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina.

BARRETO, Margarita (2005). *Turismo étnico y tradiciones inventadas*. Sevilla, fundación el monte/Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.

BAUMANN, Max (1982, 2006). *Música andina, dualismo simbólico y cosmología*. Re-publicado por la Revista de Antropología de la UNMSM, 2006. Lima.

BAUMANN, Max (1996). *Cosmología y música en los Andes*. Francfort: Vervuert-Iberoamericana.

BEDREGAL, Yolanda y Antonio GONZÁLEZ B, (1956). *Calendario folklórico del departamento de la Paz*. Honorable Municipalidad de La Paz. La Paz, Bolivia.

BELLENGUER, Xavier (2007). *El espacio musical andino, modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos). Lima.

BENHABIB, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katzeditores.

BERTONIO, Ludovico (1612, 1956). *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz, Bolivia.

BISCHOF, Hennign (2009). *El periodo arcaico tardío, arcaico final y formativo temprano en el Valle de Casma: Evidencias e hipótesis*. Boletín de Arqueología de la PUCP N° 13, Pág. 9-54. Lima.

BOLAÑOS V., César; ROEL PINEDA, Josafat; GARCIA, Fernando; SALAZAR, Alida. (1978). *Mapa de Instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. INC. Oficina de Música y Danzas. Lima.

BOLAÑOS V., César (1988a). *Las antaras nazca: historia y análisis*. Publicación del INDEA. Lima.

BOLAÑOS V., César (1988b). *La música y danzas en el antiguo Perú*. En, “La Música en el Perú”. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima.

BOLAÑOS V., César (2007a). *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.

BOLAÑOS V., César (2007b). *Las antaras y la organología*. En, Todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Revista Folklore: Arte, cultura y sociedad. CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.

BONILLA R., Julio (2011). *Las cañas amarradas de diferente longitud en Colombia, Panamá y Venezuela y su relación con el siku*. Exposición en el I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.

BORIÉ, Cesar y MORA, Gerardo (2010). *Historia reciente de los lakita en Arica*. En, Laquitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago, Chile.

BLONDET, Cecilia y Patricia OLIART (s/f). *Las mujeres y el género*. En, El umbral del milenio, Fort Brescia, María y Lemlij, Moisés (editores). Investigaciones preparatorias para la conferencia, volumen IV, Prom Perú, pp.37-68. Lima.

BRITO, Luis. (1995). *El imperio contracultural: del rock a estrategias de desencanto*. Bogotá, Norma.

BUENO R., Oscar (2009). *Trascendencia del siku, una interpretación etnomusicológica*. 1ra. Ed. Publicada por la Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S.A. Puno.

BUSTILLOS V., Freddy (1990). *Instrumentos musicales Tiwanacotas*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

CABALLERO F., Policarpo (1988). *Música inkaika, sus leyes y evolución histórica*. Ed. COSITUC. Cusco.

COTLER, Julio (2005). *Estado, Clase y Nación*. IEP 359 pp.

CABALLERO, Víctor (1992). *Urbanización de la sociedad rural puneña, crecimiento y cambios en las comunidades campesinas*. Revista Debate Agrario N°14. CEPES. Lima.

CÁCERES O., Jorge (1970). *Los sikho morenos de Llavini (Puno)*. Tesis. UNSAAC. Cusco.

CALDERÓN CH., Arcadio (2009). *Sicuri conimeño inmerso en el valor cultural del siku*. Ponencia expuesta en la Conferencia “Origen y Valor Cultural de la Antara, el Siku y el Sicuri”. Lima.

- CALSIN A., René (2005). *Festividad Virgen de la Candelaria*. En, Revista Danzas Mestizas: Festividad Virgen de la Candelaria. Puno.
- CALSIN A., René (2006). *Siku, legado Puquina*. En, Revista Pandilla Puneña, N° 09. Puno
- CALSIN A., René (2010). *La saya, morenada y diablada: ¿danzas peruanas o bolivianas?* En, Procesos del Folklore en los 2000. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 3. Lima.
- CALFIO Margarita y Luisa VELASCO (2005). *Mujeres indígenas en América Latina: Brechas de género o etnia*. Seminario Internacional CEPAL. Santiago, Chile.
- CAJAVILCA N., Luis (2007). *Metamorfosis de los dioses y las sacerdotisas andinos en Huamantanga (Canta), siglo XVII*. Revista N° 18 del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la UNMSM. Lima.
- CALLISAYA Carlos Cruz (2006). *¿La negociación simbólica: pureza doctrinal o sincretismo religioso?* En, Teología andina: el tejido diverso de la fe indígena. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT / editores). La Paz, Bolivia.
- CÁRDENAS, Mercedes (1998). *Material diagnóstico del periodo Formativo en los valles de Chao y Santa en la costa norte del Perú*. Boletín de Arqueología de la PUCP N° 2. Lima.
- CASTILLO, Manuel y Víctor CARRANZA (2002). *Desencantados y fascinados. La post modernidad desde el Perú*. Ed. Universidad Ricardo Palma. Lima.
- CASTRO, Julio (1961). *Música y Arqueología*. Editorial Eterna. Lima.
- CASTELL, Manuel (1998). *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. Vol. 2: El Poder de la Identidad*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- CAVERO, Ranulfo (2001). *Los dioses vencidos, una lectura antropológica del Taki Onkoy*. Escuela de Postgrado de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.
- CAVOUR A., Ernesto (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. Rotaprint. La Paz, Bolivia.
- CAVOUR A., Ernesto (2003). *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. Producciones Cima, 1era edición. La Paz, Bolivia.
- CHACAMA R., Juan y Alberto DÍAZ A. (2011). *Cañutos y soplidos, tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica*. Revista Musical Chilena, Año LXV, N° 216, pp.34-57. Santiago, Chile.
- CHICOINE, David e IKCHARA, Hugo (2008). *Nuevas evidencias sobre el valle de Nepeña*. Boletín de Arqueología de la PUCP N° 12. Lima.
- CIVALLERO, Edgardo (2011). *Música andina en Colombia*. Revista Digital: Tierra de Vientos, sonidos voces y ecos de la América andina. N° 6. En, <http://tierradevientos.blogspot.com/>

CIVALLERO, Edgardo (2012). *Flautas de Pan*. En, Revista Folklore, fundación Joaquín Díaz. Edición digital Anuario 2012. En, <http://www.funjdiaz.net/folklore/anuarios/rf2012.pdf>

CIVALLERO, Edgardo (2013). *Introducción a las flautas de Pan. Una guía de su historia, su uso y su distribución*. Edición digital Madrid 2013. En, <http://issuu.com/edgardo-civallero/docs/introflautasdepan>

COBO, Bernabé (1653, 1956). *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, 1956 Vol. 81, Obras del Padre Bernabé Cobo II. Ediciones Atlas. Madrid, España.

También en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2423/11/historia-del-nuevo-mundo-por-el-padre-bernabe-cobo-de-la-compania-de-jesus/>

COHEN, John (1986). *Música de la sierra del Perú*. En, Q'ero, Pueblo y Música. Rodolfo Holzmann. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima.

COTLER, Julio (1986). *Clases, estado y nación*. 3era Edición. IEP ediciones. Lima.

COTRINA E., Jorge (s/f). *Los sicuris: Poderosa fuerza telúrica de los Andes*. Ediciones APPU. Lima.

CORNEJO P., Jorge (1991). *El Estado Peruano y la cuestión del pluralismo cultural*. Universidad de Lima. Lima.

CORNEJO P., Enrique (1996). *Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*. En, Revista Iberoamericana Pittsburgh, University Pittsburgh Vol. LXII, N° 176-177.

CORTAZAR, Juan (1992). *La experiencia religiosa de los estudiantes universitarios limeños*. Editorial PUCP.

CUENTAS O., Enrique (1982a). *El ayarachi: Expresión musical de un rito autóctono*. En, Boletín de Lima, N° 20, Año 4. Lima.

CUENTAS O., Enrique (1982b). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Boletín de Lima N° 20. Año 4. Lima.

CUENTAS O., Enrique (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Empresa Editora Nueva Facultad. Puno.

CURAZZI C., Alfredo (1993). *El Siku*. Centro de Música y Danzas. CEMDUC. Pontificia Universidad Católica. Lima.

D'HARCOURT, Raoul y Marguerite (1925). *La música de los Inkas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Perú. Lima.

DE ÁVILA, Francisco (¿1598?, 1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducido por José María Arguedas. Ed. Bilingüe. Ediciones Siglo Veintiuno. Lima.

- DEGREGORI, Carlos Iván (1986). *Del mito del Inkarrí al mito del progreso*. En: Revista Socialismo y participación. No. 36. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación - CEDEP. Lima.
- DEGREGORI, Carlos Iván (1994). *Dimensión cultural de la experiencia migratoria*. En: Páginas N° 130 del Centro de Estudios y publicaciones. Lima.
- DEGREGORI, Carlos Iván (1989). *Qué difícil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso*. El zorro de abajo ediciones. Lima.
- DE JAGER, Juan Esteban (2010). *Sikus bipolares y dualismo andino: ¿Dos caras de la misma moneda?* Ponencia, en el Primer Congreso Regional de Sikuris “La tradición musical andina en el cono Sur”. Buenos Aires, Argentina. Lima.
- DE LAVALLE, José Antonio y Werner LANG (1974). *Colección arte y tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- DE LA CADENA, Marisol (1996). *Las mujeres son más indias*. En, Patricia Ruiz Bravo (editora) *Detrás de la puerta: Hombres y mujeres de hoy*. PUCP. Lima.
- DIEZ HURTADO, Alejandro (1997). *Diversidades, alternativas y ambigüedades*. Instituciones, comportamientos y mentalidades en la sociedad rural Sepia VII. CEPES.
- DOMENECH, Silvia María (2003). *Aproximación al simbolismo de las bandas de sikuris andinas desde una mirada junguiana*. Actas del Centro Junguiano de Antropología Vincular. Buenos Aires, Argentina.
- EGUREN, Fernando e Ignacio CANCINO (1998). *Agricultura y sociedad en el Perú*. Debate Agrario CEPES. Lima.
- ENGEL, Frédéric André (1988). *Ecología prehistórica andina: el hombre, su establecimiento y el ambiente de los Andes*. La vida en tierras áridas y semiáridas. CIZA. Lima.
- ESPINOZA S., Waldemar (1973). *La destrucción del Imperio de los Incas. La rivalidad señorial y política de los curacazgos andinos*. Retablo de Papel Ediciones. Lima.
- ESPINOZA S., Waldemar (2005). *Las lenguas nativas del altiplano Peruano-Boliviano en el Siglo XVI*. UNMSM. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Año 9, N° 14. Lima.
- FALCÓN, José (2007). *Los sikuris de Lima: una historia inconclusa*. En la Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, UNMSM. Lima.
- FALCÓN, José (2011). *Los sikuris de Lima: origen, desarrollo y perspectivas*. Ponencia al I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Ministerio de la Cultura, Lima.
- FALCÓN, José (2012). *La A. C. Illariq y los sikuris de Lima*. Boletín Haylli N° 19 Julio. Centro Universitario de Folklore. UNMSM. Lima.

FEIXA, Carles (1999). *De Jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, pp.84-105.

FLORES O., Jorge. (1966). *El ayarachi*. En, Folklore. Revista de Cultura Tradicional. UNSAAC; Vol. 1; No 1. Cusco, Perú. Lima.

FORTÚN, Julia Elena (1969-70). *Aerófonos prehispánicos andinos*. En, Folklore Americano. Años XVII - XVIII. N° 16. p. 49 - 77. Lima.

FORTUNATO, Andrés (2010). *La zampoña ariqueña*. En, Lakitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago de Chile.

FURLONG (2000). La juventud en un mundo cambiante. Revista Internacional de Ciencias Sociales. En: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SHS/pdf/164-fulldocspa164.pdf>

FRANCO, Carlos (1991) "Imágenes de la Sociedad Peruana: la otra modernidad" Texto Exploraciones en 'otra modernidad': de la migración a la plebe urbana (pág. 79 - 109) CEPEP, Lima

GARCÍA, Fernando (1982). *Proposición para clasificar la flauta de pan andina en el Perú*. En, Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del boletín de música de la Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

GARCIA, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina

GARCIA, Néstor (2001). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

GARCÉS Ángela Montoya y MEDINA José (2008). *Músicas de resistencia*. En: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1106/984>

GEERTZ, Clifford. 1993 [1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

GERARD A., Arnaud (1999). *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia*. Informe de investigación. Universidad Autónoma Tomas Frías. Potosí, Bolivia.

GERARD A., Arnaud (2004). *Interpretación acústica del ayarachi lítico "Yura" de los Museos Charca*. En: Jornadas Arqueológicas. Primera Versión. Sucre, Bolivia. Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca.

GERARD A., Arnaud (2009). *Sonidos "ondulantes" en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?* Revista Española de Antropología Americana, vol. 39, N° 1. España.

GHEZZI, Iván (2007). *La naturaleza de la guerra prehispánica temprana: La perspectiva desde Chankillo*. Revista Andina vol. 44. PUCP. Lima.

GIRAULT, Luis (1968). *La syrinx dans les regions andines de Bolivie*. Mémoire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, inédito, (Citado por Arnaud Gerard 1999). Paris,

GODENZZI, Juan Carlos (1988). *Cambios lingüísticos y modernización en los andes: El caso de Puno*. En, Tradición y Modernidad en los Andes. Enrique Urbano (compilador). Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”. Cusco.

GODOY A., Mario (2005). *Breve historia de la música ecuatoriana*. Corporación Editora Nacional. Quito, Ecuador.

GODOY A., Mario (2011). *El carnaval de Chimborazo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Chimborazo, Ecuador.

GOLTE, Jürgen y Norma ADAMS (1987). *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. IEP. Lima.

GOLTE, Jürgen (1999). *Redes étnicas y globalización*. Revista de Sociología - Volumen 11 - Número 12. Lima.

GOLTE, Jürgen (2009). *Moche: Cosmología y sociedad, una interpretación iconográfica*. IEP – CBC. Lima.

GOLTE, Jürgen y Doris LEÓN (2011). *Polifacéticos: Jóvenes limeños del siglo XXI*. ATOQ Editores y IEP. Lima.

GOMEZ G., John (2007). *El siku o Zampoña en la Ciudad*. En, todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.

GÓMEZ P., Rafael (2005). *Breve historia de la Cultura Europea*. Ediciones RIALP. Madrid, España.

GODENZZI, Juan Carlos (1997). *Cambios lingüísticos y modernización en los Andes: El caso de Puno*. Bartolomé de las Casas. Cusco.

GONZÁLES, Albert (2009). *La revolución Sikuri*. En, diario “Los Andes” 09/08/2009. Puno.

GONZALES B., Antonio (1949). *Clasificación de los sicus aimaras*. En, Revista de Estudios Musicales, Año I. N° 1. Mendoza, Argentina.

GONZALES, José (1987). *Sendero de Mujeres: increíble estadística: 540 procesadas judicialmente por subversión*. En, revista SI 06/04/87. Lima.

GONZALES, José (1989). *El huanca y la cruz. Creatividad y autonomía en la religión popular*. IDEA – TAREA, Lima.

GONZALES, Bosco y VILLASECA, Juan (2011). *Tercer encuentro de lakitas: las tradiciones nortinas en la Performance cultural de la juventud urbana de Santiago*. En, Blog en <http://www.tinkuisluga.org/2011/11/tercer-encuentro-de-lakitas-las.htm>

- GONZALES HOLGUÍN, Diego (1608, 1989). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- GONZALES DE PEREZ, María (2005). Sobre el estudio de la música como hecho cultural. En: <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/musicaycultura.pdf>
- GREBE, María Ester (1974). *Instrumentos musicales precolombinos de Chile*. Revista Musical Chilena. Chile.
- GRUSZCZYŃSKA, Anna (1999). *Las antaras y la música Nasca*. Estudios Latinoamericanos vol. 19, PTSL Warszawa-Poznań.
- GRUSZCZYŃSKA, Anna (2009). *Variedad sonora de las antaras Nasca: ¿Un caos o el sistema?* Revista Española de Antropología Americana vol. 39, N° 1.
- GUAMAN P., Phelipe (1615, 1988). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Editorial Siglo Veintiuno, segunda edición. México.
- GUDEMOS, Mónica (1998). *Antiguos Sonidos, Instituto Interdisciplinario Tilcara*. Mimeo. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.
- GUDEMOS, Mónica (2006). *Los estudios en arqueomusicología americana y la información de Max Uhle en sus notas manuscritas*. Indiana, núm. 23. Instituto Ibero-Americano de Berlín. Berlín, Alemania.
- GUTIÉRREZ C., Ramiro (1995). *Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande, Bolivia*. Revista N° 5 Museo Nacional de Etnología y Folklore (MUSEF). La Paz, Bolivia.
- GUTIÉRREZ C., Ramiro y Edwin Iván (2009). *Música, Danza y Ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los andes, Tarija y el chaco boliviano*. FAUTAPO, La Paz, Bolivia.
- HALL, Stuart (1992). *The Question of Cultural Identity*. En, Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (editores), *Modernity and Its Futures*. pp. 273-316. Cambridge: Polity Press. Traducido por Alexandra Hibbett.
- HANCCO R., Rubén (2012). *La Asociación Juvenil Puno – AJP y la chakana en Lima*. En revista Siku. Centro Cultural Rimaq Wayra. Lima.
- HOBBSAWM, Eric (2002). *Inventando tradiciones*. En, Historias No. 19. Pp. 3-15. Introducción al libro *The Invention of Tradition*, antología que Eric Hobsbawm preparó junto con Terence Ranger para Cambridge University Press. Traducción de Jorge Eduardo Aceves Lozano. México.
- HOCQUENGHEM, Anne (1987). *Iconografía Mochica*. PUCP Fondo Editorial. Lima.
- HURTADO Suárez, Wilfredo (s/f). *La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la chicha*. En Cholonautas, biblioteca virtual.

- IBARRA R., Miguel Ángel (2006). *La tropa de lakas, análisis semiótico*. Documento inédito realizado para el Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- IBARRA R., Miguel Ángel (2012). *Sobre la presencia del siku en Santiago de Chile*. Boletín Haylli N° 19 Julio. Centro Universitario de Folklore. UNMSM. Lima.
- ICHUTA I., Gerardo (2003). *Sikuris de la tradición misti*. Revista del MUSEF. La Paz, Bolivia.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav (1934). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians, a Comparative Ethnographical Study*. Göteborg, Elanders, boktr.
- JARAMILLO, Susana y TURBAY, Sandra (s/f). *Los Indígenas Zenúes*. TOMO IV. Geografía Humana de Colombia. Región Andina Central. Volumen III. En, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geoco4v3/zenues.htm>
- JIMÉNEZ B., Arturo (1951). *Instrumentos musicales peruanos*. En, Museo de la cultura peruana: colección Arturo Jiménez Borja. Lima. Re-publicado en Arturo Jiménez Borja, Ensayos. INC. 2009. Lima.
- LAJO, Javier (2002). *Qhapaq Kuna... más allá de la civilización*. Editorial Grano de Arena. Cusco.
- LANDIVAR, Manuel (1979). *Música folklórica y popular*. En, Revista del Instituto Azuayo de Folklore. N° 6, Instituto Azuayo de Folklore. Cuenca, Ecuador.
- LANGEVIN, André (1992). *Las zampoñas de conjunto de kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico*. En, Revista Andina, Año 10, N°2. Cusco.
- LAUER, Mirko (1997). *Andes Imaginarios: Discurso del indigenismo-2*. BCR/SUR. Cusco.
- LE BARBIER R., Elena (2006). *Evolución de la zanfona a través de las imágenes*. Revista anual de historia del Arte. N° 12. Universidad de Oviedo. España.
- LÓPEZ, Sinesio (1997). *Ciudadanos reales e imaginarios*. Ed. IDS. Lima.
- LUIS LÓPEZ, Marcelo (1989). *Flautas de pan etnográficas diversidad y estructura musical en sectores de puna y quebrada de Jujuy entre 1986 y 1989*. En, Cuadernos FHyCS-UNJu, Nro. 18. San Salvador de Jujuy, Argentina.
- LYNCH, Nicolás (1990). *Los jóvenes rojos de San Marcos: El radicalismo universitario de los años setenta*. Ediciones El Zorro de Abajo. Lima.
- MACEDO J., Ángel (2006). *Historia del conjunto de sikuris del Barrio Mañazo*. Editorial Universal. Puno.

- MACHACA A., René (2004). *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tesis de licenciatura de la Universidad de Jujuy, publicada por la Municipalidad de San Francisco de Tilcara. Jujuy, Argentina.
- MANRIQUE, Nelson (2002). *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Fondo Editorial del Congreso del Perú - Lima.
- MANSILLA V., Carlos (2009). *El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico*. Revista Española de Antropología Americana vol. 39, N° 1.
- MANSILLA V., Carlos (2010). *Sistemas sonoros no occidentales: El caso de las antaras Nasca, propuesta metodológica de medición y análisis*. Revista ARARIWA, Vocero de la dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas. Lima.
- MARDONES, Pablo y Rodrigo RIFFO (2011). *La Meca de los Lakita. La Participación de los Lakita en la Pascua de los Negros*. X Congreso Argentino de Antropología Social. Buenos Aires, Argentina.
- MARZAL, Manuel (1988). *La fiesta patronal andina en la ciudad de Lima*. En Revista Allpanchis N° 31. Instituto de Pastoral Andina. Sicuani. Cusco.
- MARZAL, Manuel (1989). *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la Gran Lima*. PUCP – CONCYTEC. Lima.
- MARGULLIS Mario (1999). *La juventud es más que una palabra*. En: http://perio.unlp.edu.ar/teorias/index_archivos/margulis_la_juventud.pdf
- MASSON, Peter (2003). *Investigaciones sudamericanistas de Eduard Seler: Arqueología, etnología y lingüística*. Universidad Autónoma de México. México.
- MATOS M., José (1988). *Desborde Popular y Crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la Década de 1980*. CONCYTEC. Lima.
- MEDINA E., Bruno (2008). *Los puneños en Lima en aquel tiempo*. Editorial Aswan Qhari. Lima.
- MEDINA E., Bruno (2010). *El 27 de junio de 1972 en Puno, nos ayudó a “ser libres”*. Diario Los Andes, 28 de Julio de 2010. Puno.
- MEDINA E., Bruno (2011). *Historias de desarraigos: Cruces y Sikuris en Lima*. Diario Los Andes, 01 de mayo de 2011. Puno.
- MEDINA E., Bruno (2012). *Encuentros de sikuris “Túpaq Katari”, rescate ancestral Historias de desarraigos*. Publicado en el periódico Los Andes el 12/07/2012. Puno.
- MENDOZA - WALKER Zoila (1997). *Las comparsas como formas de creación de nuevas identidades*. En, Tradición y modernidad, Enrique Urbano (compilador). Ed, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco.

MERCADO, Claudio (2010). *Bailes Chinos del Aconcagua: Una historia en dos acordes*. En, A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-XX). Albert Recasens y Christian Spencer (editores). Madrid: Ministerio de Cultura de España.

MERINO M., Antonio (1997). *Ensayo sobre fiestas populares de Los Pedroches*. Mancomunidad de Municipios.

MILLONES, Luis y Hiroyasu TOMOEDA (2010). *La Cruz del Perú*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Lima.

MILLA V., Carlos (1983). Génesis de la cultura andina. Fondo Editorial C.A.P. Colegio de Arquitectos del Perú.

MILLS, Wright (1956). *La Elite del Poder*. Fondo de Cultura Económica. México

MIRANDA, Edmundo (2000). *Teoría del folklore*. La Paz, Bolivia.

MIRANDA, Edmundo (2007). *La danza folklórica y popular de Bolivia*. The Author. La Paz, Bolivia.

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis (1985). *La sangre de los cerros/ Urqukunapa yawarnin*. Ed. Mosca Azul. Universidad de San Marcos, CEPES, 1987. Lima.

MONTOYA, Rodrigo (1992). *Al borde del naufragio*. Talasa Ediciones. Madrid.

MONTOYA, Rodrigo (2010). *Nulo aporte académico de Sendero en San Marcos*. Diario La Primera (Perú). 03 de julio. Lima.

MONTOYA, Rodrigo (2005). *San Marcos: El pulmón del Perú*. Entrevista a Rodrigo Montoya por Martín Paredes, Desco / Revista Quehacer Nro. 154 / May – Jun. En: www.desco.org.pe/

MORENO E., Janir Mauricio (2007). *Monografía para optar el título de Especialista de Artes – Música Composición*. Universidad de Antioquía, facultad de Artes. Medellín, Colombia.

MOROTE B., Efraín (1950). *Elementos del Folklore*. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Revista Peruana de Cultura. N°7-10: 96-189. Cusco.

MOROTE B., Efraín (1985). *Aldeas sumergidas*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco.

MOTA, Dolores (2006). *La crisis de las identidades y su multiplicación*. Ponencia presentada en la Facultad de Diseño y Comunicación de Palermo, durante el Congreso de Diseño, del 01 al 04 de agosto. Buenos Aires, Argentina.

NUGENT, Guillermo. (1992). *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert. Lima.

NUÑEZ, Gladys (1990). *Los dansaq*. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.

OLIART, Patricia. (1984). *La nueva Lima: Ciudad de migrantes*. Instituto Bartolomé de Las Casas. Lima.

- OLIVETO, Guillermina (2010). *Chiriguanos: La construcción de un estereotipo en la política colonizadora del sur andino*. En Revista Memoria Americana. Buenos Aires, Argentina.
- OREFICI, Giuseppe y Andrea DRUSINI (2003). *Nazca: Hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*. Centro Italiano Studi & Ricerche Archeologiche Precolombiane. Lima.
- ORTMANN, Dorothea (2002). *Ciencias de la religión en el Perú*. UNMSM Fondo editorial. Lima.
- PANIAGUA L., Félix (1981). *Glosa de danzas del altiplano peruano*. Boletín de lima N°15, 16, 17, 18. Lima.
- PAREDES C., Antonio (1966). *La danza folklórica en Bolivia*. Ediciones ISLA. La Paz, Bolivia.
- PAREDES, Rigoberto (1949). *El arte folklórico de Bolivia*. Talleres Gráficos A. Gamarra. La Paz, Bolivia.
- PARRA, Miryam (2009). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. UNMSM Facultad de Ciencias Sociales. Lima.
- PEREYRA I., Claudia (2006). *Arquitectura ceremonial Recuay y sus representaciones*. Revista electrónica de Arqueología ARKEOS Vol I N°1.
- PÉREZ B., Rubén (2008). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales andinos*. Ed. Del Sol, 4ta reimpresión. Buenos Aires, Argentina.
- PÉREZ DE ARCE, José (1986). *Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina*. En, Revista Musical Chilena, 1986, XL, 166, pp. 68-124.
- PÉREZ DE ARCE, José (1993). *El Siku*. En Revista Andina N° 22. Cusco.
- PÉREZ DE ARCE, José (1996). *Polifonía en fiestas rituales de Chile central*. Revista Musical Chilena. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Instituto de Extensión Musical. En, <http://www.claridad.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13834/14113>
- PINTO, Kike (1985). *Instrumentos Musicales Nativos y Mestizos*. En, Boletín de Lima N° 40 Año 7. Lima.
- PINTO, Kike (2012). *¿Una nueva idolatría disfrazada de culto andino?* En, revista SIKU del Centro Cultural Rimaq Wayra. Lima.
- PONCE., Carlos (2000). *El sistema sociocultural en Tiwanaku*. Universidad Americana – Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.
- PONCE J., Yenine (2007). *Sikus masculino de tiempo seco*. En Todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- PONCE J., Yenine (2011). *Las mujeres y el sikuri*. Ponencia al I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Ministerio de la Cultura, Lima.

- PORRAS B., Raúl (1999). *El legado Quechua: Indagaciones peruanas*. Fondo Editorial UNMSM. Lima.
- PORRAS R., Faustino (2008). *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*. ISSN 1579-735X. Revista electrónica LEMIR N° 12. http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista12/07_Porras_Faustino.pdf
- PORTELLA, Américo (2011). *Rosa Alarco la centenaria*. Boletín Haylli N°17 UNMSM-CUF. Lima.
- POZORSKI, S. G. y POZORSKI, T. G. (1987). *Early settlement and subsistence in the Casma Valley, Perú*. University of Iowa Press, Iowa City.
- QUIJANO, Aníbal (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul. Lima.
- QUIJANO, Aníbal (1990). *La nueva heterogeneidad estructural en América Latina*. En, Hueso Húmero, No. 26. Lima.
- QUILTER, Jeffrey (2005). *Treasures of the Andes the Glories of inca and Pre-Columbian South America*. Duncan Baird Publishers. London, Inglaterra.
- QUIROZ, Rubén (2005). *La guerra continúa: aproximaciones a la violencia política e ideológica en el Perú*. Revista Solar, año1 N° 1. Lima.
- RAMIREZ B., Bernardino (2009). *La fiesta de las cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena*. Investigaciones sociales / Vol. 13 N° 22, UNMSM/IIHS. Lima.
- RAMIREZ T., Andrés (2011). *“Autenticidad” y “estilización” del folklore en José María Arguedas*. En, Memoria y Homenaje a José María Arguedas (Román Robles compilador). Fondo Editorial UNMSM. Lima.
- RIOS B., Jaime (2001). *La sociología en San Marcos, hacia una revolución teórica del quehacer sociológico*. Investigaciones Sociales. UNMSM. Lima.
- ROEL M., Pedro (2000). *De folklore a culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros*. En, No hay país más diverso, Lima Perú, Carlos Iván Degregori compilador, IEP. Lima.
- RODRÍGUEZ C., Hernán (1993). *Panorama del Arte*. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Edit. Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo. Quito, Ecuador.
- ROLDAN, Julio (2011). *Gonzalo el mito, apuntes para una interpretación del PCP*. Juan Gutemberg, Editores Impresores E.I.R.L. 3° edición. Lima.

ROMERO, Raúl R. (1999). *De-esencializando al mestizo andino*. En, Cultura y Globalización. Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero (Editores). Red Para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Lima.

ROMERO, Raúl R. (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.

ROSTWOROWSKI, María (1988). *La mujer en la época pre hispánica*. IEP. Lima.

SALAZAR M., Luis (2010). *El dualismo de oposición complementaria en la cosmología y la música andina*. En, Músicas del Perú.

http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010_10_01_archive.html

SALINAS, Rocío (2007). *La participación de la mujer en el sikuri*. Boletín Haylli N° 02 UNMSM-CUF. Lima.

SÁNCHEZ C, Walter (1996). *Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes*. En Max Peter Baumann (ed.), Cosmología y música en los Andes, Vervuert Iberoamericana. Berlín, Alemania.

SÁNCHEZ H., Carlos (2000a). *Sikumoreno y/o zampoñada*. Unidad de investigación del Centro Universitario de Folklore de San Marcos UNMSM. Lima

SÁNCHEZ H., Carlos (2000b). *Identidad y folklore: jóvenes migrantes en Lima*. En URPICHA, Revista del Centro Universitario de Folklore de San Marcos. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2007). *Formación y desarrollo de los grupos de sikuris urbanos en lima: de la ideología y el esencialismo a la hibridación*. En, Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, UNMSM. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2008). *El estilo llave en los metropolitanos*. Artículo en Chamanpi Sikuris. Boletín del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2010). *La fiesta de las cruces*. Ponencia al XX Congreso Nacional de Folklore. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2010). *La negrería andina*. En, Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, UNMSM. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2011). *Historia del CUF narrada den 4 tiempos*. En, Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, UNMSM. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2012). *El “estilo” en los conjuntos metropolitanos*. En, revista SIKU del Centro Cultural Rimaq Wayra. Lima.

SÁNCHEZ H., Carlos (2012). *Orígenes y evidencias de las primeras flautas de Pan en el Perú*. En, Boletín Haylli N° 19, Julio. Centro Universitario de Folklore. UNMSM. Lima.

- SÁNCHEZ H., Carlos (2013). *Las flautas de Pan en el Mundo Andino*. Ponencia en el II Congreso Nacional e Internacional del Siku. Del 10 al 13 de noviembre. Lima.
- SANTOS, Juan (2011). *El siku*. Ponencia en el I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Del 10 al 13 de noviembre. Lima.
- SANDOVAL L., Pablo (2002). *El olvido está lleno de memoria. Juventud, universitaria y violencia política en el Perú: la matanza de estudiantes de La Cantuta*. Tesis (Lic.) Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela Académico Profesional de Antropología. Lima.
- SAS, Andrés (1938). *Ensayo sobre la música Nazca*. En, Revista Electrónica Virtual Runa Yachachiy. Berlín 2010. En, <http://www.alberdi.de/musinazscla.pdf>
- SCHAW, Federico (1996). *Las fiestas de las cruces y la sobrevivencia de antiguos ritos prehispánicos*. Fondo Editorial UNMSM. Lima.
- SESSA, Martin (2009). *Sikuris de Susques*. Talleres Gráficos Su Impres S.A. Buenos Aires, Argentina.
- SHADY S., Ruth (2008). *Los Valores sociales y culturales de Caral-supe, la civilización más Antigua del Perú y América y su rol en el desarrollo integral y sostenible*. INC. Lima.
- SOTO CH., Herbert (1988). *La mujer como intérprete del siku*. Mimeo presentado al I Plenario del CZSM. Lima.
- SONNTAG Heinz y Nelly ARENAS (2004). *Lo Global, lo local, lo híbrido: Aproximaciones a una discusión que comienza*. Ramón Pajuelo y Pablo Sandoval compiladores: Globalización y diversidad cultural: Una mirada desde América Latina. IEP. Lima.
- SPARING, YOUNG, SHANKS, LEACH (2008). *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Instituto Lingüístico de Verano. Lima.
- SUAÑA Z., César (1996). *Cómo aportar a nuestra cultura andina*. Revista de la Federación Folclórica Departamental de Puno. Puno.
- SUAÑA Z., Cesar (2006). *Soldados palla palla*. Publicado el 12 de abril en, Diario los Andes. Puno.
- SUÁREZ M., Hipólito (1981). *El Centro de Folklore*. Entrevista publicada en la revista del Centro de Estudio y Difusión del Folklore (CUEDFUSM) TUPAY. Lima.
- SUÁREZ M., Hipólito (1985). *Informe sobre la historia de los sikuris metropolitanos*. VIII Congreso Nacional Extraordinaria del Folklore. Mimeo. Lima.
- SUÁREZ M., Hipólito (1988). *Documentos del CZSM*. Archivos 1988. Lima.

- SUÁREZ M., Hipólito (2007). *Hacia los sikuris metropolitanos*. En, todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- SUÁREZ M., Hipólito (2011). *Contribución al estudio de los sikuris metropolitanos*. Exposición en el I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.
- TANAKA, Martín (1995). *Jóvenes, actores sociales y cambio generacional: De la acción colectiva al protagonismo individual*. IEP editores. En, Perú 1964 – 1994, Economía, Sociedad y Política. Julio Cotler (Editor). Lima.
- TARRILLO V., Dany (1988). *Balance de los 13 Años del Conjunto de Zampoñas de San Marcos*. Mimeo. I Plenario del CZSM. Lima.
- TARRILLO V., Dany (1990-1991). *El CZSM*. Mimeo. Archivos del CZSM. UNMSM. Lima.
- TAYLOR, Gerald (1999). *Ritos y tradiciones de huarochirí*. Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA. Lima.
- TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA XESSPE (1979). *Paracas: Cavernas y Necrópolis II Parte*. UNMSM. Lima.
- TELLO, Julio C. (1999). *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N° 01, 02 y 03*. Museo de Arqueología y Antropología, UNMSM. Lima.
- TELLO, Julio C. (1938). *El arte antiguo peruano*. Revista de Estudios Antropológicos Inca. UNMSM.
- TIMANÁ, Ruth (1993). *Arte e identidad: Los grupos de zampoñas en Lima*. En, Gonzalo Portacarrero (editor), Los nuevos limeños: Sueños, ferveros y caminos en el mundo popular. SUR-Casa de Estudios del Socialismo. Lima.
- TOBAR, Ataulfo, (1980). *Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador, Instituto Andino de Artes Populares*. Quito, Ecuador.
- TURINO, Tomás (1992). *Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de los sikuri puneños en Lima*. Revista Andina Año 10 N° 2. Cusco.
- TURINO, Thomas (1993a). *La Coherencia del Estilo Social y de la Creación Musical entre los Aymaras del Sur del Perú*. En, Música, Danzas y Máscaras del Perú. PUCP – Instituto Riva Agüero. Lima.
- TURINO, Thomas (1993b). *Alejándonos del silencio: música del altiplano peruano y la experiencia de la migración*. The University of Chicago press EEUU, (traducción de Mónica Rojas CEMDUC 2004).
- UCEDA, Javier (2004). *Muerte en el Pentagonito: Los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Lima.

- URBANO, Enrique. (1997). *La tradición andina o el recuerdo del futuro*. En, Tradición y modernidad en los Andes. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco.
- URIBE T., Eloy (2007). *Precisiones en torno al siku*. En, todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- VALCARCEL, Carlos Daniel (1968). *San Marcos, Universidad Decana de América*. Imprenta UNMSM. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1980). *Los sikuris de la isla de Taquile*. Separata del Boletín de Lima N° 8, 9. Editorial los Pinos. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1981). *Los chirihuanos de Huancané*. Separata del Boletín de Lima N° 12, 13, 14. Editorial los Pinos. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1982). *Jaktsiña irampi arcampi*. El Dialogo Musical: Técnica del Siku Bipolar. Boletín de Lima N° 22. Editorial los Pinos. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1983). *Los sikuris y pusamoreños con una colección de 35 recopilaciones de música dialogal*. Editorial Artex. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1985). *Método del siku o zampoña*. Artex Editores. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1989a). *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en su desarrollo de la música peruana*. CIDEMP. Artex Editores. Lima.
- VALENCIA CH., Américo (1989b). *El siku altiplánico: estudio de los conjuntos orquestales bipolares del altiplano peruano*. Ed. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- VALENCIA CH., Américo (1994-2002). *Antara*. Vol I (481-485). *Anteq*. Vol I (485-486). *Ayarachi*. Vol I (903-905). *Pusa*. *Pusamoreños*. Vol 8 (1023-1024). *Siku*. *Sikuris*. Vol. 9 (1010-1014). Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica. Caracas – Madrid.
- VALENCIA CH., Américo (2006). *Música clásica puneña, música tradicional, popular y académica del altiplano peruano*. Gobierno regional Puno. Puno.
- VALENCIA CH., Américo (2007). *La antara*. En, todo Siku/ri, estudios en torno al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- VALENZUELA M., Manuel (2009). *El teatro de la guerra: La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Arteidea Grupo Editorial. Lima.
- VALERIANO T., Emmo (1991). *Apuntes sobre la música de venta y media el suri siku*. En, Etnología, Boletín del Museo Nacional de Etnografía y Folklore Año XV N° 19. La Paz, Bolivia.
- VALVERDE C., Luis (1997). *Los conjuntos de zampoñas metropolitanos*. Mimeo. Conjunto de Zampoñas de San Marcos, UNMSM. Lima.

- VALVERDE C., Luis (1999). *Las mujeres zampoñistas*. Mimeo. Centro Universitario de Folklore UNMSM. Lima.
- VALLEJO V., José Antonio (1997). *La verdad sobre Sendero Luminoso*. En, <http://www.voltairenet.org/article159826.html>
- VARELA DE LA VEGA, Juan (1980). *Anotaciones históricas sobre la zanfona*. En, Revista de Folklore tomo 01-A, N° 0. España.
- VARELA DE LA VEGA, Juan (1981). *Anotaciones históricas sobre las flautas de Pan*. En, Revista de Folklore tomo 01-A, N° 5. España.
- VERDÚN, Juan M. (2011). *Cultura sikuri en la ciudad de Rosario- Argentina*. Ponencia al I Congreso Nacional e Internacional del Siku - CONAINS. Lima.
- VEGA, Carlos (1932). *La flauta de Pan Andina*. Actas del XXV Congreso Internacional de Americanistas, Tomo 1. Argentina.
- VERGARA M., Enrique (1996). *Presentación*. Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia. Universidad Nacional de Trujillo.
- VERGARA., Ricardo (1992). *La ciudad y el campo: ¿Una danza eterna?* Debate Agrario N° 13 - CEPES. Lima.
- VERGER, Pierre (1945). *Fiestas y danzas en el Cuzco en los andes*. Editorial Sudamericana. Primera edición. Buenos Aires, Argentina.
- VIDAL H., Carlos (2012). *Presentación*. Boletín “Mundo Sikuri”. Lima.
- VILCA M., Dante (1996). *Arte y expresión sikuri*. Revista de la Federación Folclórica Departamental de Puno. Ed. XXVI. Puno.
- VILCAPOMA, José (2008). *La danza a través del tiempo*. Asamblea Nacional de Rectores, Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima.
- WILSON, D.J. (1995). *Prehispanic settlement patterns in the Casma Valley, North Coast of Perú: preliminary results to date*. Zighelboim y C. Barnes (eds). Current Research in Andean Antiquity. Journal of the Steward Anthropological Society 23 (1-2), 189-228.
- ZAVALA A., Julio (2000). *La música latinoamericana*. En, Revista Urpicha del Centro Universitario de Folklore. UNMSM. Lima.

Entrevistas:

Entrevista 1 (Lima 1999).- Dimitri Manga (54). Ex integrante de la A.C. RunaTaki y actual investigador y músico de instrumentos tradicionales.

Entrevista 2 (Lima 2001).- Javier Barrial. Ex integrante de la A.C. Illariq (años 80), ha transitado también diversas agrupaciones de sikuris con los que sigue tocando en la actualidad.

Entrevista 3 (Lima 2002).- Hipólito Suarez Mucha. Ex integrante del CZSM en los años 80 y actual integrante de los Sikuris 12 de Mayo.

Entrevista 4 (Lima 2006).- Erick Gonzales (33). Ex integrante de varios conjuntos metropolitanos.

Entrevista 5 (Lima 2008).- Julián Gutiérrez el año 2008, presidente del conjunto regional Unión Juventud Pampilla.

Entrevista 6 (Lima 2011).- Santiago Llancari. Ex integrante del Conjunto de Zampoñas de a UNFV, del CZSM y otros.

Entrevista 7 (Lima 2000).- David Legua Barreto. Ex integrante y Secretario general del CZSM en los años 80 y actual líder de los Sikuris 12 de Mayo.

Entrevista a César Suaña Centeno.- Integrante de los sikuris AJP-Nueva Era de Puno.

Entrevista 8 (Lima 2013).- Integrantes mujeres del conjunto metropolitano Expresión Perú.

Páginas virtuales:

http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista12/00_Portada_Indice.pdf

<http://www.centrojunguiano.com.ar/egresados/trabajos.php>

[http://www.gonzbarroso.com/textos/la%20cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_e
n_america.pdf](http://www.gonzbarroso.com/textos/la%20cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_en_america.pdf)

<http://www.radioamericanaregional.com/2009/08/09/la-revolucion-sikuri-articulo-cultural/>

<http://www.cverdad.org.pe/>

<http://tierradevientos.blogspot.com>. Revista virtual Tierra de vientos, sonidos voces y ecos de América Latina, abril de 2011 editado por Edgardo Civalero y Sara Plaza Moreno.

<http://aymara.org/waruru.php>.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Kuna_\(etnia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Kuna_(etnia))

[http://noticias.universia.cl/tiempo-libre/noticia/2011/03/22/803498/grupo-estudio-musica-andina-
uls-presenta-conferencia-biblioteca-nacional-PRINTABLE.html](http://noticias.universia.cl/tiempo-libre/noticia/2011/03/22/803498/grupo-estudio-musica-andina-uls-presenta-conferencia-biblioteca-nacional-PRINTABLE.html)

[http://www.gonzbarroso.com/textos/la%20cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_e
n_america.pdf](http://www.gonzbarroso.com/textos/la%20cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_en_america.pdf)

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geoco4v3/zenues.htm>

<http://www.caralperu.gob.pe/>

<http://corinto.pucp.edu.pe/sen/node/123>

<http://www.etnohistoria.com.ar>

<http://sikurisdelbarriomanazopuno.blogspot.com/>

<http://sikuris27jne.blogspot.com/2009/01/100-anos-de-sikuris-juventud-obrera.html>

<http://aymara.org/waruru.php>

<http://sikuris27jne.blogspot.com/>

<http://www.fas.harvard.edu/~icop/luismillones.html>
<http://www.lossikuriscolumbia.8k.com>
<http://aymara.org/waruru.php>.
<http://www.etnohistoria.com.ar/>
<http://www.ajpuno.org/>
<http://www.runataki.com/>
<http://www.radioamericanaregional.com/2009/08/09/la-revolucion-sikuri-articulo-cultural/>
[http://es.wikipedia.org/wiki/Comisi%C3%B3n_de_la_Verdad_y_Reconciliaci%C3%B3n_\(Per%C3%BA\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Comisi%C3%B3n_de_la_Verdad_y_Reconciliaci%C3%B3n_(Per%C3%BA))
<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2423/11/historia-del-nuevo-mundo-por-el-padre-bernabe-cobo-de-la-compania-de-jesus/>
<http://punomagico.com/expresion%20siku.htm>
http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/index.html

Revistas y boletines:

A.C. Kunanmanta Zampoñas. Boletín Primer Aniversario 1981. Lima
 Tierra de Vientos. Revista Virtual. Madrid, España.
 Revista de Artes N° 8 – Febrero. 2008 Buenos Aires – Argentina.
 INTI RAYMI (1993). Revista de la Asociación Cultural 24 de Junio.
 INTI RAYMI (1994). Revista de la Asociación Cultural 24 de Junio. 3ra Edición.
 URPICHA (2000) Revista del Centro Universitario de Folklore de San Marcos. UNMSM Año 1 N° 1. Lima.
 SIKURI (1998-9). Boletín Informativo de la Asociación Nacional de Sikuris ANS. N° 1 y 2 Lima.
 Boletín Colectivo Jhata (1999). Lima
 Documental del Perú. (1970). Departamento de Puno. Volumen XXI. Editado por IOPPE S.A. Lima.
 Revista Amara (2008). Año 4. No°5. Marzo. Jujuy, Argentina.
 Revista Cultural Siku/ri. (2013). Año 1. N° 1, 2 y 3. Lima.
 Boletín Haylli (2007 – 2012) Nros. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 12. Centro Universitario de Folklore de San Marcos. UNMSM. Lima.